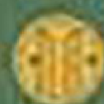
扬之水

无计花间住



中国出版集团 CHINACITICPRESS

版权信息

书名:无计花间住

作者:扬之水

ISBN:9787508664330

中信出版集团制作发行

插图1

《也说“轻解罗裳”》





图1　纱裙　德安南宋周氏墓出土（采自《云想衣裳》）



图2　罗裤　德安南宋周氏墓出土（采自《云想衣裳》）



图3　长袎袜　德安南宋周氏墓出土



图4　罗鞋　德安南宋周氏墓出土



图5　河南偃师宋墓画像砖局部　中国国家博物馆藏



图5　河南偃师宋墓画像砖局部　中国国家博物馆藏



图6　戗金仕女游园漆奁局部　常州武进村前乡南宋墓出土

插图2

《鸳鸯绣字春衫好》



图 1·上　内家香　常州武进村前乡南宋墓五号墓出土　正面



图 1·下　内家香　常州武进村前乡南宋墓五号墓出土　背面



图2　玉帔坠　浙江新昌南宋乾道五年季氏墓出土



图3　银鎏金龟衔环心字幡胜　浙江德清武康银子山出土

插图3



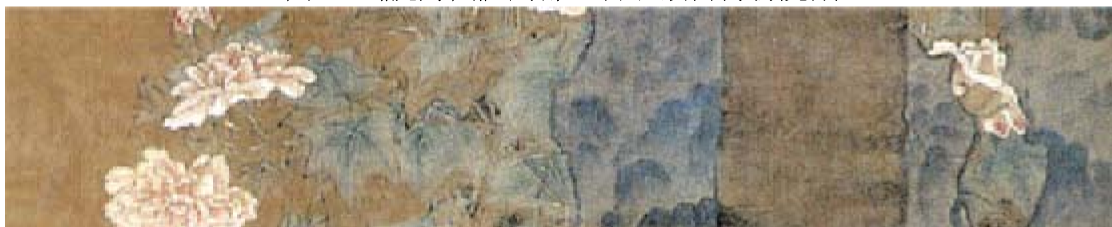
图1　红绿彩瓷碗　望野博物馆藏



图2　墨书白瓷碗　河南延津古黄河渡口城址出土



图3　《浣月图》局部　台北故宫博物院藏





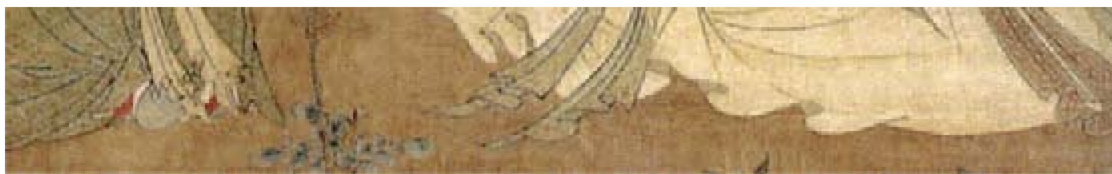


图4　《金盆捞月图》局部　上海博物馆藏





图5　金掬水月在手图银脚簪　株洲丫江桥元代窖藏



图6　金掬水月在手图簪　武进前黄明墓出土



图7　磁州窑枕　河北峰峰矿区文保所藏



图8　红绿彩瓷碗残片　镇江博物馆藏



图9　元白地黑花文字罐　磁州窑文化创意园藏


庭院又春深一寸
陰萬兩金拂曙起來
解只緣難放惜花心
寅

图10　唐寅《牡丹仕女图》　上海博物馆藏





图11　明龙泉窑大碗　常州博物馆藏



图12　青瓷碗　上海黄浦区求知中学明墓出土



图13　明龙泉窑大碗残片　浙江省博物馆藏



图14　龙泉窑掬水月在手图罐　私人藏





图15　青花“瑶台赏月”图锺　湖北钟祥明梁庄王墓出土





图16　宣德款青花锺图案　故宫博物院藏



图17　宣德款青花碗(掬水月在手）　台北故宫博物院藏



图18　青花掬水月在手图长瓶　私人藏



图19　宣德款青花高足碗（惜花春起早）　台北故宫博物院藏



图20　宣德款青花高足碗（弄花香满衣）　台北故宫博物院藏



图21　宣德款青花盘（爱月夜眠迟）　台北故宫博物院藏



图22　白地黑花红绿彩人物图罐　圣路易艺术馆藏



图23　青花庭园仕女图叠盒　故宫博物院藏





图24　郑玉姬绣像　　《女才子书》

图25　康熙景德镇窑青花瓶　上海博物馆藏



图26　焦秉贞仕女图册之四　台北故宫博物院藏





图27　康熙款青花碗（弄花香满衣）　故宫博物院藏



图28　青花秋叶题诗纹盘　故宫博物院藏



图29　掬水月在手　印章

插图4



图1 《启母涂山》 北魏司马金龙墓出土屏风画



图2　“天人”画像砖　河南邓县南朝墓出土



图3　飞仙　敦煌莫高窟第二八五窟壁画



图4　供养人像



图4　供养人像　莫高窟第二八五窟北壁壁画



图5　新疆吐鲁番阿斯塔那唐墓出土屏风画



图 6　百戏童子　莫高窟第三五一窟南壁壁画



图7　彩绘陶塑　陕西周至县唐墓出土





图8　《簪花仕女图》局部　辽宁省博物馆藏





图9:1　唐懿德太子李重润墓石椁线刻画





图9:2　唐贞顺皇后墓石椁线刻画



图10　《歌乐图》局部　上海博物馆藏

图11 《饮茶图》 弗瑞尔美术馆藏





图12　《四美图》　黑水城遗址出土



图13:1　《仕女图》局部一　上海博物馆藏



图13:2　《仕女图》局部二　上海博物馆藏





图13:3　《仕女图》局部三　上海博物馆藏



图14:1　崔淑绣像　《女才子集》

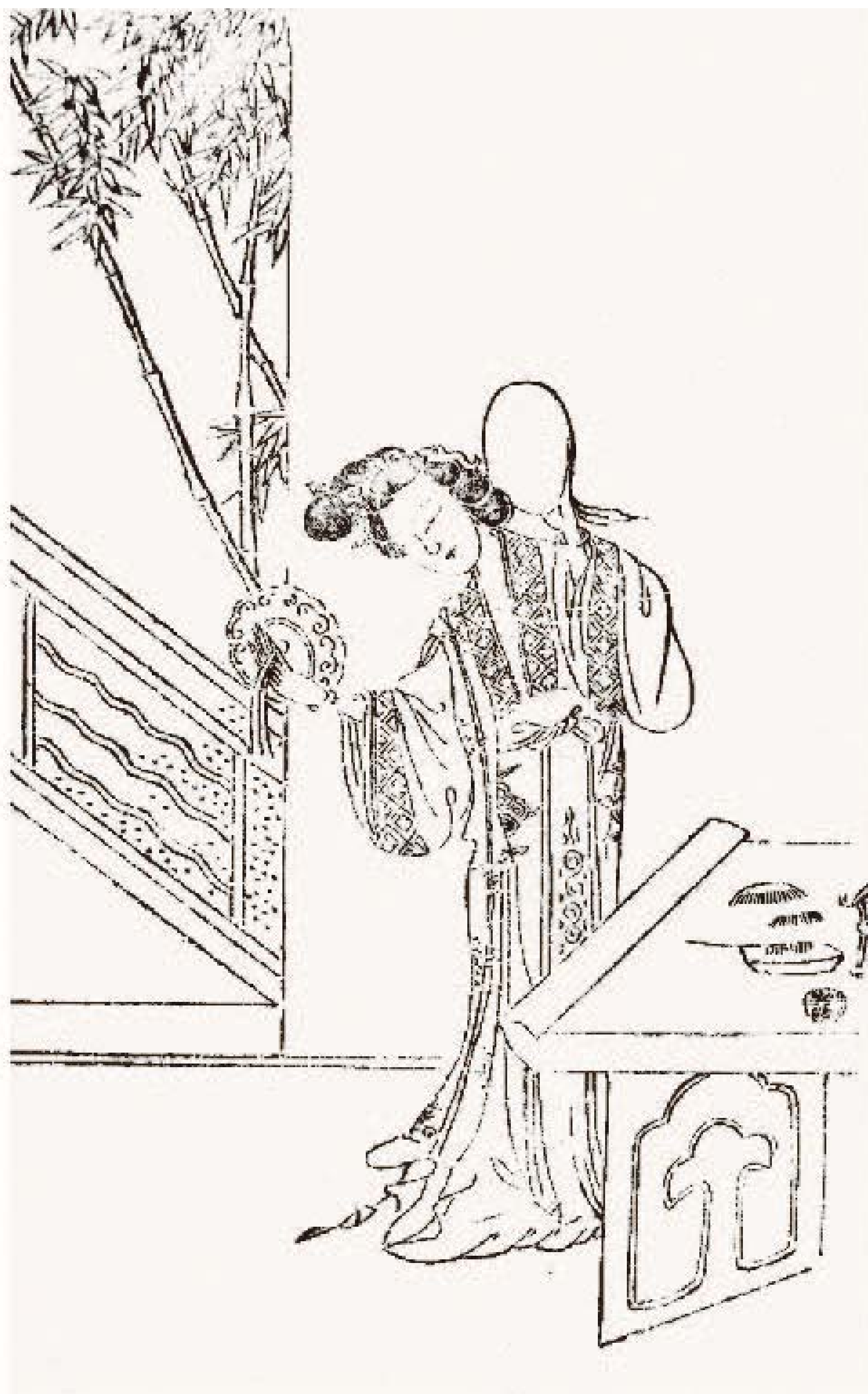


图14:2　张畹香绣像　《女才子集》



15:1　“咏絮”



15:2　“护兰”



15:3 “春晓看花”



15:4　“临池摹帖”

图15　清宫旧藏十二美人绢画



图16 “吟诗”清宫旧藏十二美人绢画



图17　《春闺倦读图》局部 天津博物馆藏



图18　“补衮”清宫旧藏十二美人绢画



图20　“理妆”清宫旧藏十二美人绢画



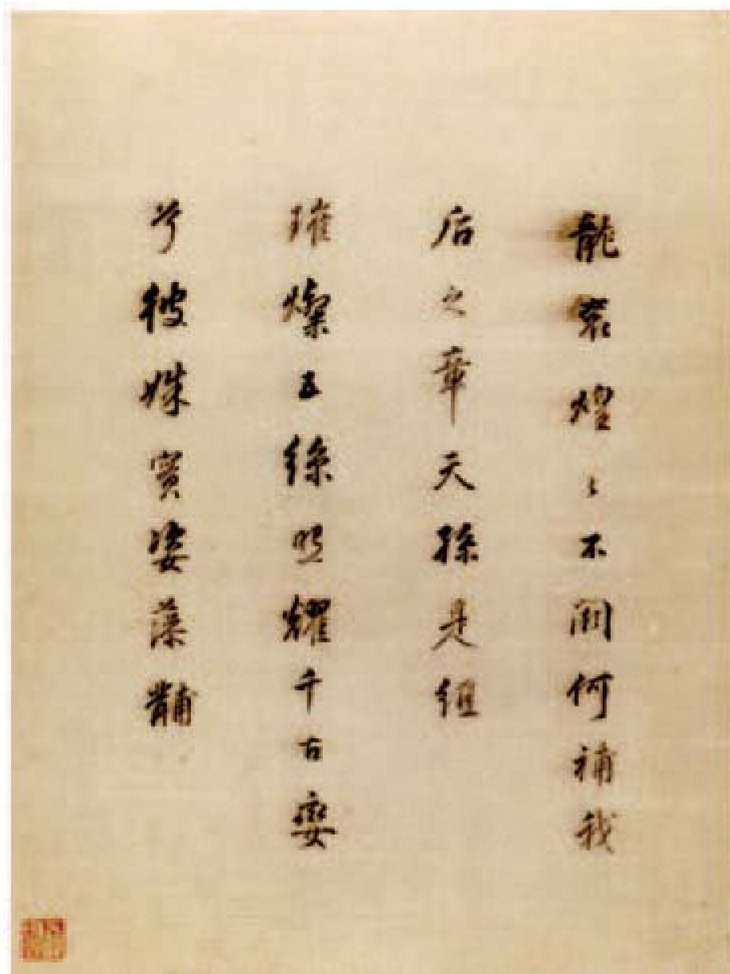
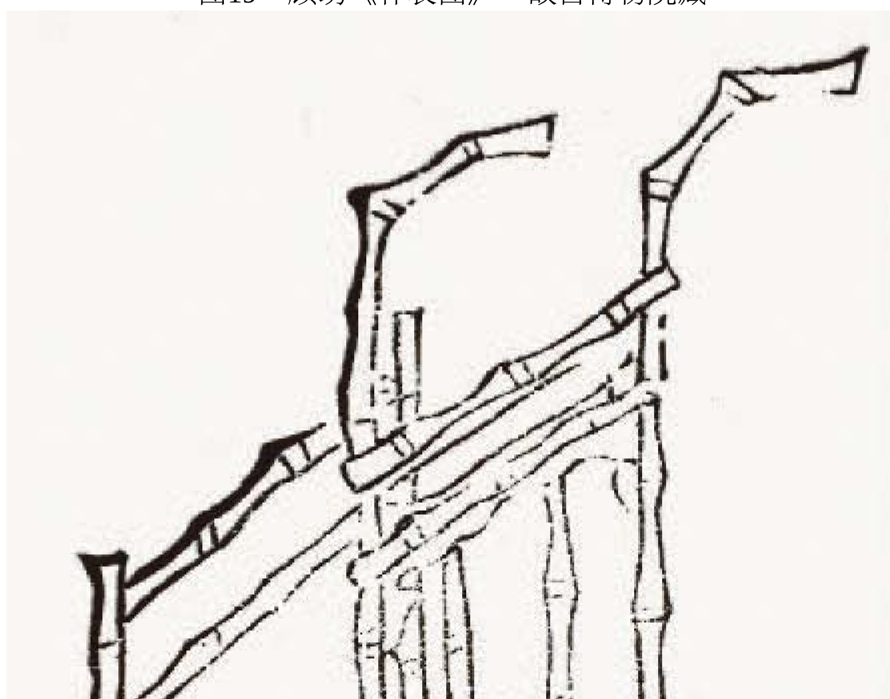


图19　顾绣《补衮图》　故宫博物院藏



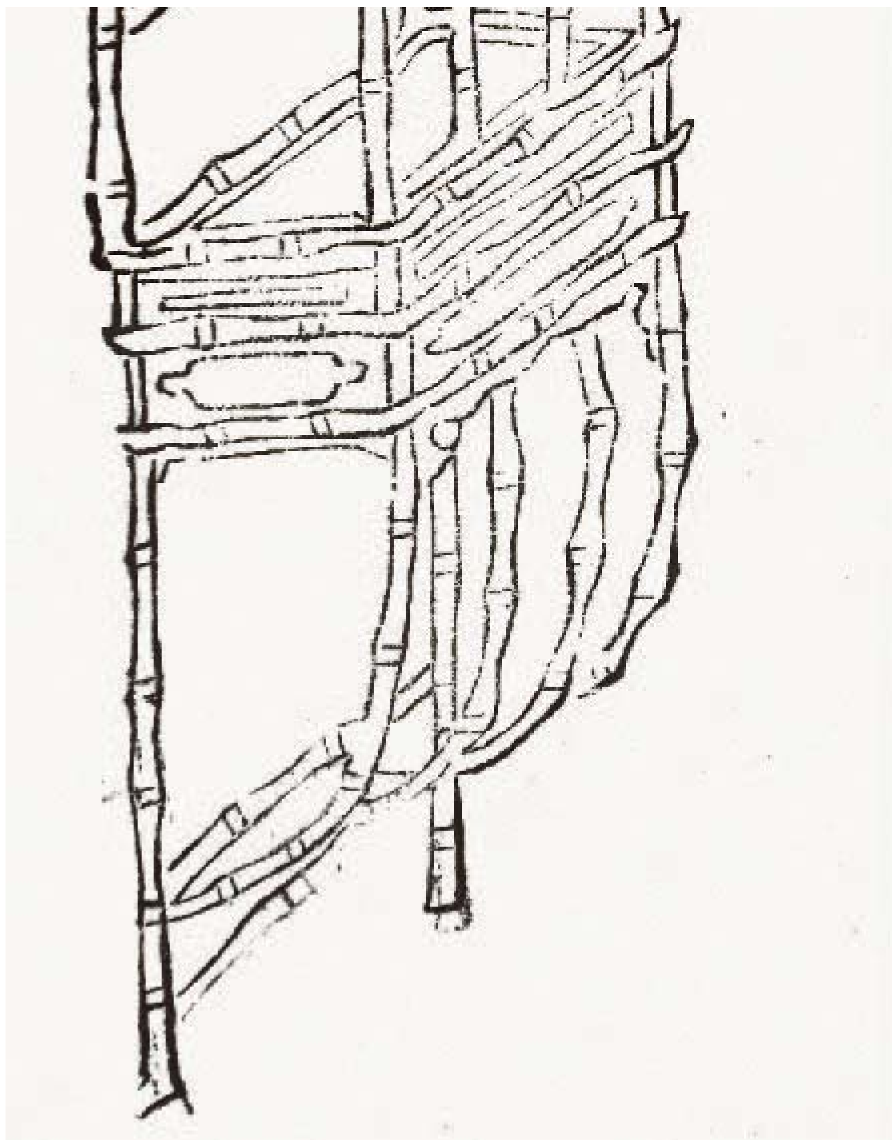


图21　《三才图会》中的懒架图

图22　《归去来辞·稚子候门》局部　辽宁省博物馆藏



图23　唐代纸本“仕女图”　斯德哥尔摩国家人种学博物馆藏







图24　莫高窟第四十五窟南壁壁画

无计花间住

“小道”世界

一

婉约与豪放的讨论，实在很累。不好说无中生有，但至少在宋人那里是没有这种标签的。看宋人的几种选本，何为正声，何为变调，选家的眼光已经下了定义。

赵闻礼的《阳春白雪》，不分作家、不分调名，似乎是随手摘录，就编辑体例来说是杂乱的。但这种随意也有可爱处：没有一个整体的构思与安排，比如内容的搭配、词调的搭配、作者的搭配，等等，都不存在。大约读的时候觉得好，就笔录下来，好像是一部专任采录之务的“两宋名歌六百七十一首”，虽然对南宋更偏重一些。

二

词在唐五代和北宋，多是遣兴的游戏笔墨。南宋以后，才逐渐将游戏做得认真起来。苏、辛之开派，何尝是有意为之，不过逞心而吟，逞性而歌，全是性情语。苏、辛词体现的是个性风格，而不是词的风格，故追摹者鲜能出其右。王鹏运说：“苏文忠之情雅，乎轶尘绝迹，令人无从步趋。盖霄壤相悬，宁止才华而已。其性情、其学问、其襟抱，举非恒流所能梦见。”这里所说的也都是形成苏词个性化风格的因素。清人好复古，且不但复古，更将“古已有之”者都做成学问，词也因此变得郑重其事起来，却反而有点找不到位置的感觉。若把它尊入“大道”，一个个“水盼兰情”的风尘女子却又如何入得儒家伦理道

德的框架。只好拈出一个“寄托”来，概括一切。于是游戏变为正经，恋情变为宦情，那本来已属畸形，却究竟还有着纯真特质的桑间濮上之情，也便就此消解了。

三

诗人自古以来从没有放弃过寻找和选择一个情爱想象的空间，《诗》的时代已是如此，如《汉广》、《月出》、《泽陂》、《东门之杨》，等等。

宫体诗不被视为诗的正统。然而宫体诗的内容与情感移居于词，一切都变得合“法”了。在这里可以从容放置对情爱的各种想象。

初始的时候，词作多半有具体的吟咏对象，但很快这对象就变得不确定，而只是借一个美人的躯壳来容纳无处宣泄的情感或情爱。不是真正的故事，却是真切的情感。

词中所描写的，离多会少，所以更多的是追怀，是追怀中的渴望。

四

情欲是一种活生生的美。当它与大自然打并作一片、难分彼我之时，更焕发作一种生命的感发。咏物也是咏人，正不妨把所咏之物都认作是爱欲的对象。爱欲的眼，看花开，是约略颦轻笑浅；看花落，点点也是离人泪。一切都可化作人生的聚散离合。更多的时候，是并无情事，也并无一个撩人情思的“旧时秋娘”藏在记忆里，而只是由花开花落、雁去雁来、雨丝风片、微雪轻寒牵起的一种情欲。所谓“空中

语”，即没有爱恋的对象，不过主观者的情欲而已。着力刻画的描写对象不妨是想象之辞，但情欲却是真实的。“闺情冶思，托之兴象，出以蕴藉”，“如怨如慕，只是实说；语语本色，却是字字旖旎”。

五

“花间”、“尊前”的主旋律，似乎可以说是“情欲”，——伦理道德之外的、很本色的情欲。情欲是内核，场景、气氛、四时之变化，等等，都是一层又一层精心的装饰。也许有本事；也许没有本事，只是情欲而已。或者，是生活中美丽的一瞬；或者，只是瞬间想象中的美丽。它起源于歌席酒筵，那正是无妨宣泄情欲的时与地。既然铸为一种特有的表现形式，即使脱离了歌席酒筵，也不脱固有的程式，则情欲——当然已被装饰得更为骚雅——仍可堂而皇之谱入词中。所有的困惑只在羞于承认：原是只可意会而不可言传的。

六

陶靖节《闲情》一赋，百世论犹未已。到了词的时代，朝中大老，乃至儒学家、史学家，皆可尽意抒写“闲情”。《阳春白雪》录司马温公《西江月》：“宝髻松松梳就，铅华淡淡妆成。青烟紫雾罩轻盈。飞絮游丝无定。相见争如不见，有情何似无情。笙歌散后酒初醒。深院月斜人静。”可以称作旖旎艳冶。盛德之下，作此儿女情长，时人不以为怪。宋人评曰：“文正公言行俱高，然有《西江月》词，风味极不浅。”

况周颐《惠风词话》：“两宋巨公大僚，能词者多，往往不脱簪绂气，魏文节杞《虞美人·咏梅》云：‘只应明月最相思。曾见微香一点

未开时。’轻清婉丽，词人之词。专对抗节之臣，顾亦能此。宋广平铁石心肠，不辞为梅花作赋也。”又曰：“黄东甫《柳梢青》云：‘天涯翠层层，是多少、长亭短亭。’《眼儿媚》云：‘当时不道春无价，幽梦费重寻。’此等语非深于词不能道，所谓词心也。”——何谓“词人”、“词心”？大约提起词笔，必先换一种思维方式，换一套语言符号，换一副观世的眼光，及至转换自己的身份，犹如须眉扮演蛾眉的“反串”。在此意义上也可以说，词的世界，是由男性营造出来的一个女性的世界（豪放派欲别开一境，却终未能成为主流）。

七

文人似乎并没有一个确定的位置，可以容他专注精神义无反顾。仕途不可以过分热衷，至少不可以表现出热衷。在官不言官，必要时时保持一种江湖之思的清高。归隐呢，却也决当不得真。且不说家口生计，即于儒家的道德理想也不相合。执着于爱情，则更不行。夫妇之间，自有伦理纲常在，本来无所谓爱情。“婚外恋”是允许的，但也只能作为游宴场中的逢场作戏，果然儿女情长个不了，也不合乎社会对男性的要求。因此，借一个身份，借一副肚肠，换一副女性的口吻，便可以表达出自己的双重情结。君臣之思可以退而藏于其中，变得含蓄委婉。炽热的情爱，出于女儿之口，真正的主角便成了置身局外的观照者和代言人，可以不承担任何责任。

词沿着这样的思维方式走下来，所形成的一种特殊风格，便能够格外体现中土语言文字的奥妙和文人士子的曲折心态。即使以后它脱离了曲调而独立成章，由曲调所规定的情绪、内容和格调，依然是词的“主旋律”。

八

黄庭坚《浣溪沙》："新妇矶头眉黛愁，女儿浦口眼波秋。惊鱼错认月沉钩。青箬笠前无限事，绿蓑衣底一时休。斜风细雨转船头。"东坡云：黄鲁直作此词，清新婉丽，闻其得意，自以水光山色，替却玉肤花貌，此乃真得渔父家风也。然才见"新妇矶"，又入"女儿浦"，此渔父无乃大澜浪也。——是否词之程式使然？凡提笔为词，涌入笔端的，必是种种"女儿"意象。山必眉黛，水必秋波，花必腻粉，柳必柔腰。词的"生香真色"，缘自笔写女儿态、女儿情、女儿心。

前人论词说：词以不犯本位为尚。东坡《满庭芳》"老去君恩未报，空回首，弹铗悲歌"，语诚慷慨；然不若《水调歌头》"我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒"，尤觉空灵蕴藉。"君恩未报"、"弹铗悲歌"，便嫌"热中"；欲归犹不忍，则含蓄。只是《水调歌头》又何尝暗寓君臣之思呢。不过词已被加上了这样的双重性，如此强作解人，也就无可免了。

九

以诗名者，常常也作得好词；以词名者，却难得也有同样的好诗。作词，要转换角度。在词境里浸淫久了，或许会"移了性情"。

然而文人终于有了一片纯情的天地。说它窄，它也窄，窄得只剩下了情。说它宽，它也宽，凡涉一个情字的，皆可入于此。人生至极处，不是一个情么。在词的世界里体味人生，可以更深、更切、更精微。

写情写到了极深处，便只有一个悲。

十

词到了文人手里，艳冶、娇媚而又是充满生气的文字，渐渐渗入了书卷气。虽然仍是写感受、写感觉，却有了铺陈与安排的匠心。依然是情欲，依然是渴望，却一点一点淡化作忧郁与惆怅。说忧郁，也许还嫌太有重量，似乎更多的是惆怅。它没有实实在在的分量，却是由“轻”和“空”而生出一种无法排遣的沉重。

此般惆怅常化作满纸凄凉。落叶、飞花、零雨、冷雾、西风、残照；泪、恨、寂、怕、寒、瘦、悲、愁；也许更多的是梦。大约若有之情事，总是暂时的欢娱，是人生值得追忆的一瞬间。因为它本来不过是偶然的际遇。至于若无之情心，则是孤寂中的想望（热闹中也有孤寂；或者是更深的孤寂）。想望而不得，尤觉如梦如幻，正如幻梦一样的人生。词作者不论化身为男为女，作为情境中人，唯一确定的身份，就是寂寞中的孤独者。即使挚友相对，想到的也往往是别后的相思相念之苦。

杨海明《唐宋词史》谓此为“忧患意识”，似乎是将这人生的一景引入政治生活了。若以此而论，充满“忧患意识”的又何止宋词。

十一

这悲苦之音，实是深于情者所体味到的生命的大悲慨，乃具永恒之意义。否则，为什么千载之下读来仍令人动容呢，而不必定以国破家亡为背景。

周邦彦《玉楼春》：“桃溪不作从容住，秋藕绝来无续处。当时相候赤栏桥，今日独寻黄叶路。烟中列岫青无数，雁背夕阳红欲暮。人

如风后入江云，情似雨余粘地絮。”陈廷焯《词则》评曰：“平常意，写得姿态如许。”清真词的好处，略由此语道出。其实也不妨以此来勘评宋词中的大部。

十二

就《阳春白雪》所选来看，北宋词中，形象是新鲜的，明快的；南宋，则多曲折与吞咽。前者多为即目；后者半为程式（意象、情调、选用的字句）。雨中残花、风中落叶、断弦琴筝、留香锦褥，零落之雨、缠绵之云，照人无寐之凉月、笼愁蓄恨之轻烟，画栏生愁、曲屏传恨，燕归人不归、春来人不来，飞鸿不传信、杜鹃空啼泪，梧桐滴雨、芭蕉声碎，词已经形成了种种程式化的兴象。填词便如同用现成的积木，按照设计好的图纸拼搭楼台。尽管仍可将细心体贴处的种种情致作成词所特有的玲珑精巧，却似乎很难见出心性了。

唯稼轩能够越出程式，独发性情之言，虽然是词之变调，却与词之正声具有同样的魅力。苏也好，辛也好，皆不废婉约，要在能作性情语。又何必以婉约、豪放来定优劣。

十三

自从出了苏、辛式的变调，美丽的惆怅就不再独擅胜场；怒发冲冠，慷慨纵横，词的旋律中有了壮美。但“婉约”仍被认为是正声，并且，“婉约”到南渡，“婉约”到宋亡，惆怅一变为悲凉，悲凉而一至于凄婉与幽咽了。

后人不能想象或者说是不能容忍，在亡国之前与之后，王孙公子与文人墨客，还能够在词的世界里继续“婉约”。这“婉约”，究竟也不同于先前，于是人们发现“婉约”中的“深刻”：在幽幽低吟的咏物词中，原来有“本事”，原来有黍离麦秀的哀痛。这一“发现”或曰发掘，至少有两个意义：其一，它为已经精致到近乎成为纯艺术品的词找到了蕴藏其中的社会意义；其二，原来“反映社会现实”的作品，也可以有“变调”，也可以是“靡靡之音”。

十四

所谓以风花雪月之词，寓黍离麦秀之思，不妨说就是能够把美丽作成凄凉。“婉约”词到了王沂孙的“思笔双绝”，差不多成了绝唱。

他用文字建造了一个超越文字本身的境界。他以他特有的思、笔，营造出一种气氛，并在这气氛中传达一己的情绪。“争如一朵，幽人独对，水边竹际。把酒花前，剩拚醉了，醒来还醉”（《水龙吟·牡丹》），两个“醉”的中间，他藏了无限悲凉的、排遣不去的清醒。“病翼惊耿，枯形阅世，消得残阳几度”（《齐天乐·蝉》），他用“惊秋”、“阅世”、“消得”，唤起颓败、衰亡着的生命，完成生的最后的悲哀。即便是黍离麦秀之感，即便是亡国之音哀以思，这在碧山词中，似乎也只是一个背景。比如咏蝉中的“一襟余恨宫魂断”，“为谁娇鬓尚如许”，如果不联想“南宋诸后妃陵墓经过发掘后尸骨被弃于草野之悲惨”，如果不联想“孟后陵曾得一髻，其上尚有短金钗云云”，是否就不见其佳呢？恐怕不是的。因此他吟唱的仍是世事无常、生命无常这古今相通的悲慨。

他有本领写出一种凄艳的美丽，他更有本领写出这美丽的消亡。这才是生命的本质，这才是令人长久感动的命运的无常。它小到每一个生命的个体，它大到由无数生命个体组成的大千世界。他又能用委

曲、吞咽、沉郁的思笔，把感伤与凄凉雕琢得玲珑剔透。他影响于读者的有时竟不是同样的感伤，而是对感伤的欣赏。因为他把悲哀美化了，变成了艺术。

碧山词在清代才获得了它的最高评价。它超越时空的限制而终于不朽，原因当然不止一个，但重要的一点在于，它有着近乎完美的形式及形式与内容近乎完美的结合。它达到了一种形式所能达到的极致，而又标志着一个阶段的结束。

十五

当日宋词的歌唱与流传，或者竟如今日大行于歌厅的通俗歌曲，一缕幽思，一握柔情，无可名状的愁绪，只见其神、不见其形的爱欲，谱入歌弦，唱红了歌人，唱醉了赏音者。若干年后的人们，研究这一时代的文学与艺术，若联系此时此地的社会背景，当也能从这些流行歌曲中，发现“拙、重、大”罢。其实它的“重大意义”不过在于，这是一块自由抒情的领地，不必纳入正统，不必划入某种规范；虽是“小道”，毕竟不朽。

（《阳春白雪》，〔宋〕赵闻礼选编，葛渭君校点，上海古籍出版社一九九三年六月版，15.15元）

墙外见花寻路转

罗忼烈先生的《周邦彦清真集笺》一九八五年春初版于香港，辗转求得，已在七年之后，真是相见恨晚了。

周邦彦的诗好，文亦好，却终被词名所掩，人们爱读的仍是他的词，清真词的选本、校本、笺注本，古的不说，今人所作也就不少，而《集笺》犹自有其独胜之处。

清真词的特点，是以极为精致的曲调与字句来安排委婉凄艳的故事，取景又皆从寻常日用中来。前人下以“质实”两字断语，可谓确切，即不仅有时间，有地点，有人物，有过程，而且连场景道具的描写，也都真切实在。《集笺》于此特具深心。其他注本轻轻放过的，《集笺》每每详加征引，笺释求详。如《庆春宫》中“偏怜娇凤，夜深簧暖笙清”，陈元龙本句下无注；今人作周词赏析，解此句云：“她拿着一支笙吹奏着，气息温暖了簧片，发出清亮的乐音”；《集笺》则援周密《齐东野语》：“赵元父祖母齐安郡夫人徐氏，幼随其母入吴郡王家，又入平原郡王家，尝谈两家侈盛之事。……只笙一部，已是二十余人，自十月旦至二月终，日给焙笙炭五十斤，用锦熏笼藉笙于上，复以四和香熏之。盖笙簧必用高丽铜为之，靘以绿蜡，簧暖则字正而声清越，故必须焙而后可。陆天随诗云：‘妾思冷如簧，时时望君暖’；美成乐府，亦有‘簧暖笙清’之语……”以宋人语道宋人事，自觉可信。笙之簧必暖而后声清，已见庾子山的《春赋》“更炙笙簧，还移筝柱”。唐诗中也有不少描写，如杜牧《寄李起居四韵》“凤管簧寒不受吹”；秦韬玉《吹笙歌》“纤纤软玉捧暖笙”；李群玉“银笙冻不流”，题云“腊夜雪霁，月彩交光，……命家仆吹笙数曲”，亦雪霁夜寒，笙簧冷而难发声也。但若非郡王之府，当无日给焙笙炭之侈盛，则周词曰“华堂旧日逢迎，花艳参差，香雾飘零”（香雾或即“四和香”之熏然

也），想必不是寻常府第，故虽“眼放传意”，却终“恨密约、匆匆未成”，徒为当时一晌留情的“顾曲周郎”种一段无尽相思。亦信词人未肯轻下一笔也。

再如《浣溪沙》（宝扇轻圆浅画缯）“飞蝇不到避壶冰”句，陈元龙本仅注“鲍昭云清如玉壶冰”，《集笺》则详解道：“鲍照《代白头吟》：‘直如朱丝绳，清如玉壶冰……食苗实硕鼠，玷白信苍蝇。’冰气寒，故蝇避之。梅尧臣《韩子华遗冰》云：‘开盘一见水玉璞，置坐百步无青蝇。’亦同此意。”想彼时既无电扇，亦无空调，则置冰于室，祛暑兼驱蝇，又不与自然隔绝，清真笔下的一幅避暑图，不令人顿生好古之心么。

既专意留心于场景中的道具，便觉笺有未尽者。如《丁香结》中“宝幄香缨，熏炉象尺”，笺曰：“温庭筠《织锦词》：‘象尺熏炉未觉秋，碧池已有新莲子。’”而“象尺熏炉”语本出自《西京杂记》：“天子……以象牙为火笼”，则象尺，即象齿也。又《秋蕊香》“问知社日停针线”句，笺引张籍《吴楚歌词》、杜甫《燕子来舟中作》、晏殊《破阵子》，却犹嫌未尽其意。社日是自三代迄南宋，数千年间行之不替的盛大节日。宋人社日诗有：“树下赛田鼓，坛边祠肉鸦”（梅尧臣）；“社日取社猪，燔炙香满村”（陆游）；“社下烧钱鼓似雷，日斜扶得醉人回。青枝满地花狼藉，知是儿孙斗草来”（范成大）。是可概见当日盛况之一斑。又社日妇女停针线外，并有归宁之俗（见《梦华录》）。解此，再读清真词：“乳鸭池塘春暖，风紧柳花扑面。午妆粉指印窗眼，曲里长眉翠浅。问知社日停针线，探新燕。宝钗落枕梦春远，帘影参差满院。”则“社日”二字原在点出背景：如此箫鼓喧阗，女子尽欢之日，平康曲里，寂寂院落，惆怅芳心，却一无所托。开眼春色撩人，合眼却春去愈远，其中意味，岂不深长。可谓不著“风流”，尽得“风流”也。

又《红林檎近》（风雪惊初霁）一首，“宴席晚方欢。梅花耐冷，亭亭来入冰盘”句，昔年俞平伯先生曾撰文释此，云句本陈徐陵《春情》诗“梅花奠酒盘”，而“酒盘”即“春盘”，清真此句即谓将梅花放入春盘之中（见《论诗词曲杂著》）。如此解释，似于理可通而于据未足，酒盘，春盘，到底不是冰盘（韩愈诗“冰盘夏荐碧实脆”，则冰盘非仅见于春间也），故仍觉未谛其意。按诸清真词中，《花犯·咏梅》一阕，亦有“去年胜赏曾孤倚，冰盘同宴喜”句，想来此确系宴席中物。宋诗僧道璨《柳塘集·西湖除夕诗》有“又来上国看新元，细嚼梅花咽冷泉”；杨太后《宫词》云“角黍冰盘饾饤装，酒阑昌歜泛瑶觞”，虽梅花、冰盘分见，但细味其意，不难见出联系；又所咏乃南渡之后的风情，其源或可上溯。然究竟是否饾饤角黍、梅花点缀其上，即为冰盘呢？《越谚·器用》则曰：“冰盘，最大之盘，古之簠也。”今《集笺》于此两句之下皆未加注，则悬疑犹未得释也。

人谓美成词多用唐人诗句隐括入律，浑然天成（陈振孙《直斋书录解题》），陈元龙注本已为拈出数十处，不过时有舛误。今《集笺》间采陈注，又为之一一厘正，且多有补充，但仍有几处小小的遗漏，如《意难忘》“私语口脂香”句，笺引《花间集》顾《甘州子》“山枕上，私语口脂香”，而白居易诗有“暗娇妆靥笑，私语口脂香”（《江南喜逢萧九彻因话长安旧游戏赠五十韵》）；又《塞垣春》“玉骨为多感，瘦来无一把”，语出玉谿生“玉骨瘦来无一把”（《偶成转韵七十二句赠四同舍》）；又《尉迟杯》中“渐日晚，密霭生深树”，当从杜牧《题扬州禅智寺》“暮霭生深树”句化出；又《还京乐》“愁妆照水”一句，此意亦乐天诗中屡用，如《寻李道士山居兼呈元明府》“攀藤老筋力，照水病容颜”，《游平原赠晦叔》“照水容虽老，登山力未衰”，《自思益寺次楞伽寺作》“照水姿容虽已老，上山筋力未全衰”。其实又不仅唐诗，如《庆春宫》中“花艳参差，香雾飘零”，似即化用沈约“氛氲非一香，参差多异色”（《芳树》）一联（陈元龙本句下注引韩诗、杜诗，未切）。

《集笺》附有引用书简目，颇便检索。但阅后有一点小疑，如第543页：“花草粹编，明陈耀文辑，清刊本。”按《花草粹编》有明万历刊本（民国间据以影印）及清咸丰金绳武活字印本，未闻有清刊本；又第546页：“词絜，清先著，上海世界书局一九三二。”按清先著所辑为《词洁》，上海世界书局版《词絜》系近人刘麟生所编。

自然，《周邦彦清真集笺》（书名“周邦彦”三字似不必），是同类著述中之杰出者，如对词人行年及词事的详细考订，对前人传闻之误的辨析，等等，其学术之功力非浅学所能道及。作者“卷首语”曰：“此书旨在提供研究材料”，固为自谦之辞；但云“编写时间前后只一载”，“又复于讲授之余，抽暇为之”，当为实情，则若非积学有余，断不能成此一编。清真词曰“墙外见花寻路转”，我便墙外寻花，却终未能循径而入也。

（《周邦彦清真集笺》，罗忼烈笺注，三联书店香港分店一九八五年二月版）

以“我”之舌言情

人说词家有吴文英，犹诗家有李商隐。不过玉谿生的诗，似乎人人喜欢；而梦窗词，却不。对前者，尽管难作达诂，但即使“跟着感觉走”，那一种意象的组织，也能使人在朦胧中引起一种人生的感慨，即获得一种兴发感动的力量，如“庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃”；后者则不然，如词旨并不晦涩的《高阳台·落梅》，连欣赏这一篇的词评家也说：“字字凄恻，只是一篇吊梅花文”（陈廷焯《云韶集》评），若更求兴发感动的力量，恐怕就很少了。

那么，果然有一种阻碍欣赏的因素么？

王观堂先生论《饮水词》时说道：“纳兰容若以自然之眼观物，以自然之舌言情”（《人间词话》），借用这一语式，不妨说，梦窗词是以“我”之眼观物，以“我”之舌言情。他所创之境，是一个在在有“我”，甚或在在唯“我”之境。

随便抽取两个例：

> 槛菊愁烟兰泣露。罗幕轻寒，燕子双飞去。明月不谙离恨苦。斜光到晓穿朱户。昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路。欲寄彩笺兼尺素。山长水阔知何处。（晏殊《蝶恋花》）
>
> 听风听雨过清明，愁草瘗花铭。楼前绿暗分携路，一丝柳、一寸柔情。料峭春寒中酒，交加晓梦啼莺。西园日日扫林亭，依旧赏新晴。黄蜂频扑秋千索，有当时、纤手香凝。惆怅双鸳不到，幽阶一夜苔生。（吴文英《风入松》）

大晏词中的意象，乃人人目中可见，人人心中可感，离恨、愁苦，都不必有特定的对象，便可唤起某种不同的但却是相通的人生悲慨。如“昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路”，就被观堂先生作为“古今之成大事业大学问者”的一种境界。而在梦窗词中，清明、西园、秋千，无论时节、场所、景物，无一不有特指，无一不是为“我”心中的“伊”所设。这里的清明，不是“清明时节雨纷纷”的清明，而是与“伊”一别不再的伤心时节。西园，不是陈思王“清夜游西园，飞盖相追随”的西园，也不是秦淮海“西园夜饮鸣笳”的西园，而是梦窗与心中的“伊”游赏新晴的曾携手处。秋千，自然也非“绿杨楼外出秋千”，而是梦窗词中“人去秋千闲挂月”（《望江南》）、“澹月秋千，幽香巷陌，愁结伤春深处”（《齐天乐》〔新烟初试〕）、“燕归来，问彩绳纤手，如今何许”（《西子妆慢·湖上清明薄游》），这梦凝“伊”之“旧色旧香”的“向日秋千”。因此，同为伤愁，在大晏词中，是一个来去无凭，可以包纳无数人生的大我之境；而在梦窗词中，却是一个去来有迹，只有一个人生的小我之境。

便来碎拆一座“楼台”：

> 暮檐凉薄。疑清风动竹，故人来邈。渐夜久、闲引流萤，弄微照素怀，暗呈纤白。梦远双成，凤笙杳、玉绳西落。掩练帷倦入，又惹旧愁，汗香阑角。银瓶恨沉断索。叹梧桐未秋，露井先觉。抱素影、明月空闲，早尘损丹青，楚山依约。翠冷红衰，怕惊起、西池鱼跃。记湘娥、绛绡暗解，褪花坠萼。（《解连环》）

梦窗的恋爱事迹，已有不少学者考证。或认为他一生所恋者三：一在苏，一在杭，一为楚伎；或认为只是二妾，后来一遣，一亡；也有说他始于一妾，终于一妾（私意赞成后说）。但无论哪一种说法，都多半是从作品中“寻消问息”，总少一些确证，似乎难成定论。不过，一种幽隐浓挚又刻骨铭心的恋情始终缠绵于词人心怀，却是可以肯定的。并且，在梦窗词中形成了几组特定的意象。如前面举出的

《风入松》；而这一篇，就更有代表性。其中的清风、故人，汗香栏角，明月素影，翠冷红衰，湘娥、绛绡，褪花坠萼，都是梦窗词中反复出现的“片断”。

比如“湘娥”，——梦窗词《琐窗寒·玉兰》有“汜人初见”之语，原是出自唐沈亚之的《湘中怨解》，杨铁夫《梦窗词全集笺释》、叶嘉莹《拆碎七宝楼台》，都有称引，但值得注意的是这样几句：遂与居，号曰汜人。能诵楚人《九歌》、《招魂》、《九辩》之书。亦常拟其调，赋为怨句。其词丽绝，世莫有属者。……是夕谓生曰：“我湘中蛟宫之娣也，谪而从君。……”

梦窗词中，又有“湘女归魂，佩环玉冷无声”（《过秦楼·芙蓉》）；“摇荡秋魂，夜月归环佩”（《梦芙蓉·赵昌芙蓉图，梅津所藏》）；“怅断魂送远，《九辩》难招”（《惜黄花慢》〔送客吴皋〕）；“离魂难倩招清些”（《高阳台·落梅》）；“怨曲重招，断魂在否”（《莺啼序》〔残寒正欺病酒〕）。由汜人推及湘娥，由湘娥牵及楚骚、沉魄、断魂、招魂，与汜人故事的寓意几乎都是一样的。

又“绛绡暗解，褪花坠萼”，也是一事而作二解。绛绡是昔，褪花坠萼是今。《踏莎行》有“润玉笼绡”，《满江红·甲辰岁盘门外寓居过重午》“又重罗、红字写香词，年时节”，都是往日的回忆。《澡兰香·淮安重午》“为当时、曾写榴裙，伤心红绡褪萼”，却又是今昔合写，命意也与这一阕相同。

“翠冷红衰”，杨铁夫笺曰“四字是梦窗家法”，正觑得此中情事。红，实指芙蓉。《过秦楼·芙蓉》有“暗惊秋被红衰”，《惜黄花慢》“翠香零落红衣老”，《瑞鹤仙·丙午重九》“伤心湖上，消减红深翠窈”，都是别寓一种幽思。或者，竟是从湘娥而来？也并不是没有脉络可寻。

“抱素影”，“引流萤”，杨铁夫据以认为，这一首词是见姬遗扇而作，自然很有些道理。梦窗《极相思·题陈藏一水月梅扇》：“玉纤风透秋痕，凉与素怀分。乘鸾归后，生绡净剪，一片冰云。心事孤山春梦在，到思量、犹断诗魂。水清月冷，香消影瘦，人立黄昏。”为挚友题扇，而藏了自家一段心事，故两“扇”是可以同看的。“明月”、“素影”，在梦窗词中似乎并不是泛泛之辞，而是特定的意象之一。

“叹梧桐未秋，露井先觉”，——这是词人的独特感受。“怕闻井叶西风到”（《秋蕊香·七夕》）；“疏桐翠井早惊秋”（《月中行·和黄复庵》）；“梧韵露井，偏惜秋早”（《绕佛阁·与沈野逸东皋天街卢楼追凉小饮》），都是。更能见出风格的，还有《踏莎行》一阕：“润玉笼绡，檀樱倚扇，绣圈犹带脂香浅。榴心空叠舞裙红，艾枝应压愁鬟乱。午梦千山，窗阴一箭，香瘢新褪红丝腕。隔江人在雨声中，晚风菰叶生秋怨。”批评家说“此词上用‘榴心’、‘艾枝’，是端午景象，下片又用‘晚风菰叶’、‘秋怨’，一首之中，时令错乱”（吴世昌《词林新话》），固然不错，但从另一方面说，这种“时令错乱”的特殊感觉，正是从梦窗之心、梦窗之眼而来。《玉楼春·和吴见山韵》有句“心影暗凋风叶寂”，杨铁夫云：“不曰风叶暗凋心影寂，乃曰心影暗凋风叶寂，此造句金针。”是否果为“造句金针”，可以不论，但梦窗词中多是“心中景”，或曰由心造景，却可以从此窥见消息。

“又惹旧愁，汗香栏角”，——梦窗词中，凡留“香”处，必触“旧愁”。《祝英台近·除夜立春》“玉纤曾擘黄柑，柔香系幽素”；《风入松》“黄蜂频扑秋千索，有当时、纤手香凝”；《点绛唇》（推枕南窗）“一握柔葱，香染榴巾汗”，都是蕴蓄一脉怀人深情；并且，同属梦窗词中的“这一个”。

总之，每一个意象，都是由梦窗所经历的恋爱悲剧中的一个场面、一个片断、一个影像，乃至一鳞一爪，化解而成。它时而铸成一个凄迷婉丽、若有若无的梦境，时而又凝为一个似仙似鬼、若隐若现

的幻象。把这一个个意象拼接起来，就可以还原为一个有着完整形象的完整故事（各家所作考据，也多由此取证）。与清真每一首词讲一个故事不同，梦窗在他的怀人词中反复讲述的，只是一个故事。

其实他的咏物，也常常是怀人，如《过秦楼·芙蓉》："藻国凄迷，尘澄映，怨入粉烟蓝雾。香笼麝水，腻涨红波，一镜万妆争妒。湘女归魂，佩环玉冷无声。凝情谁愬。又江空月堕，凌波尘起，彩鸳愁舞。还暗忆、钿合兰桡，丝牵琼腕，见的更怜心苦。玲珑翠屋，轻薄冰绡，稳称锦云留住。生怕哀蝉，暗惊秋被红衰，啼珠零露。能西风老尽，羞趁东风嫁与。"虽然句句挽合花说，但这里选用的意象，却多为梦窗心中的"伊"所独属，故花中之人已是呼吸其中。所谓"心中事，眼中泪，意中人"，正并见于此。

甚至纪游之作，依然词中有"我"。如《齐天乐·会江湖诸友泛湖》："尘犹沁伤心水，歌蝉暗惊春换。露藻清啼，烟萝澹碧，先结湖山秋怨。波帘翠卷。叹霞薄轻绡，汜人重见。傍柳追凉，暂疏怀袖负纨扇。南花清斗素靥，画船应不载，坡静诗卷。泛酒芳筩，题名蠹壁，重集湘鸿江燕。平芜未剪。怕一夕西风，镜心红变。望极愁生，暮天菱唱远。"这里面的一组组意象，岂不又是似曾相识么。上半阕"霞薄轻绡，汜人重见"自不必说；下半阕"镜心红变"，镜谓湖，红谓荷，则仍是活脱脱一个霞薄轻绡的袅袅湘娥。原来，依然是有意无意暗寓自家怀抱。与友人泛湖，本来有多少景事、情事可记，但梦窗选择的"事"，却无一不切己怀，正所谓"关心事"也（《霜叶飞·重九》）。如果把这一首与《过秦楼·芙蓉》一阕合观，便可见虽然词题全不相属，但所咏之"事"，即选择的意象，却多有相合。熟悉了这些意象后面的"暗示"，真不免惊讶于词人如此具有个性特征的"传意方式"。

几首广为传诵的登临揽胜之作，若结合全集来看，便知道它的构词方式也依然是"梦窗家法"。如《齐天乐·与冯深居登禹陵》，结

云：“岸锁春船，画旗喧赛鼓。”刘永济《微睇室说词》解释这一句说：“按此词上言‘秋树’，言‘霜红’，结言‘春船’，似与时令不合，疑‘春’字误。‘春’或‘游’字，言游船皆舣于岸边以观赛会也。”

其实“春”字不误。“时令错乱”，正是梦窗“心”、“眼”，便如前面所引诸端。细看来，梦窗的写景之句，也多是主观感受，甚或是幻觉中的风景。如“凌朝一片阳台影，飞来太空不去”（《齐天乐·齐云楼》）；“玉妃唤月归来，桂笙声里，水宫六六”（《秋霁·云麓园长桥》）；而《庆春宫》则前面说“残叶翻浓，余香栖苦，障风怨动秋声”，后面道“昼成凄黯，雁飞过，垂杨转青”，都是这一类的例子。

此外一首也很特别：“绣幄鸳鸯柱。红情密、腻云低护秦树。芳根兼倚，花梢钿合，锦屏人妒。东风睡足交枝，正梦枕、瑶钗燕股。障滟蜡、满照欢丛，嫠蟾冷落羞度。人间万感幽单，华清惯浴，春盎风露。连鬟并暖，同心共结，向承恩处。凭谁为歌长恨，暗殿锁、秋灯夜语。叙旧期、不负春盟，红朝翠暮。”（《宴清都·连理海棠》）此词富艳精工，又刻画无痕，《微睇室说词》评曰：“作者心细如发，而用笔灵活，绝不粘滞，是卷中咏物最工之作。”的确如此，却也不过如此，——它不过是以很多的语言，表达了很少的一点儿意思。但如果注意到其中的一个重要意象，即“花梢钿合”，那么即可察觉到它的寄意遥深，并且它仍然是梦窗“心”、“眼”。前引《过秦楼》有“还暗忆、钿合兰桡，丝牵琼腕”；《瑞鹤仙》（〔晴丝牵绪乱〕）一阕也有“待凭信，拌分钿”，似乎都关合梦窗与“伊”的情事。虽然未可测知是否一定有“分钿”故事，但说梦窗与“伊人”有与此相类的经历，大抵不错罢。若“以意逆志”，也还可以推想，除以唐玄宗谓杨妃“海棠睡未足”为启思之外，分钿故事当是梦窗写作这首词的一个触媒。海绡翁谓此词“有好色不与民同乐意，天宝之不为靖康幸耳”（《海绡说词》），是想得太远了。梦窗词堂庑幽，但不大；感慨深，但不广，并没有如此悲天悯人之怀。就化用《长恨歌》诗意来说，原作者是置身局外写李杨，诗中无“我”；梦窗的借题发挥则是置身其中写李杨，

词中“我”在。而词人浓墨托写的“一点意思”，正是系心萦怀、珍重半生的一脉“长相思”。

如此看来，梦窗词并不是以“晦涩”、“堆垛”就可以概括；而称扬者说它“潜气内转”（陈匪石：《旧时月色斋词谭》），“藏锋而非露锋”（朱庸斋：《分春馆词话》），也不足以为它辩护，——既曰“潜”，曰“内”，曰“藏”，自然也就少不得一番寻绎之力，终不似浅语道深情的白描易解易会。我以为，欣赏的障碍，或者在于梦窗之眼、梦窗之舌，独为梦窗所有。因为他别藏了一脉幽隐浓挚而又刻骨铭心的深情，故对自然、对人间，都抱有一种特别的感受与特殊的知觉，以此而铸就了一个只属于“我”的世界。它少的是人生的大悲慨，而多的是个人经历与感情色彩。当然，后者并不是独立于前者之外，但因梦窗选取的意象与语言，或曰传意方式，极为个性化，而不是像“春花秋月何时了，往事知多少”、“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”那样直抒胸臆，并且具有涵容无数人生的普遍意义，所以缺少直接感发的力量；或者，竟至成为理解的障碍。

这也许是梦窗词之失。但从另一角度去看，这一种鲜明的个性的闪光，又何尝不是它的价值所在。《白雨斋词话》谓董子远《续词选》录梦窗《唐多令》、《忆旧游》两篇为不智，是很不错的见解。不过这原因不仅仅在于“此二篇绝非梦窗高诣”，更因为这两首词恰恰是梦窗词中缺乏个性特征的篇什，即冯蒿庵所说“尚非君特本色”（《蒿庵论词》）。若谓“疏快却不质实”（张炎《词源》），便为佳什，则疏快之作满坑满谷，又何必求之于梦窗呢。

（《吴梦窗词笺释》，杨铁夫笺释，陈邦炎、张奇慧校点，广东人民出版社一九九二年版，7.00元）

彩笺难续笙歌梦

文学发展史上，继唐诗而起是宋词。它的发展初期多为小令艳词，表现为柔、腻。自柳永、苏轼之后，始创新境，拓开思路，展宽境界，而表现为阔、大。南宋以降，辛弃疾出，影响了一派抗金志士，谱写了慷慨激越的词篇，词风一变为悲、壮。至宋末元初，词经过了三百多年的发展，几达于炉火纯青。国势衰微，繁华渐逝，南曲日兴，几种因素作用于词，既有推动，又有抑制，词风遂趋于深、细一路。于时已不复辛、陆、刘（克庄）、张（孝祥）等词人的鞺鞳之音。在吴文英、王沂孙、张炎一派，则唯存苍茫沉郁，充满亡国失家的衰世哀吟了。张炎的《山中白云词》恰是此迟暮的一枝娇花，凄风冷雨中幽香细细，不绝如缕。

郁达夫在谈到"五四"散文的特征时说道："作者处处不忘自我，也处处不忘自然与社会。就是最纯粹的诗人的抒情散文里，写到了风花雪月，也总要点出人与人的关系，人与社会的关系来，以抒怀抱。"将此论移来评价张炎的词，也是颇为适宜的。

张炎，字叔夏，号玉田，又号乐笑翁，南宋名将张俊是他的六世祖。一二五七年以后，元兵入侵，都城陷落，打破了少年清梦，他不得不抱着亡国之痛四处飘泊，寄人篱下。身世之感一寄于词，总不免一种凄凉况味。他喜欢细致描绘一个一个遥远凄迷的梦，作着温柔的、悲哀寂寞的独语。"一片自然风景是一个心灵的境界。"一切景物映入词人的眼中，都会变成伤心的回忆。山水草木，无不镌有情感的印痕。即便应酬唱和之作，也巧妙织进一己情怀，嵌合伤离和苦痛。词面呈浮的是不在意，甚至极超脱，内里却潜隐着说不尽的悲哀。

一首《南浦·春水》曾盛传一时："波暖绿粼粼，燕飞来、好是苏堤才晓。鱼没浪痕圆，流红去、翻笑东风难扫。荒桥断浦，柳阴撑出扁舟小。回首池塘青欲遍，绝似梦中芳草。和云流出空山，甚年年净洗，花香不了。新绿乍生时，孤村路、犹记那回曾到。余情渺渺，茂林觞咏如今悄。前度刘郎归去后，溪上碧桃多少。"

起首点题，是一片妩媚春景。粼粼春波，翩翩飞燕，唼喋游鱼，点点流红，更有蓦然滑入画面的一叶小舟，勃勃生气飘漾于晓雾初破的西湖苏堤。然后，词人拈来大谢诗中的名句"池塘生春草，园柳变鸣禽"嵌合词中，且暗易"梦中"二字，不惟将诗与词融合得浑如天成，更使清新真切的画面笼罩了一重迷离变幻之色。

下半阕以飘逸之笔写出春水高洁莹澈的源头，续接哀怨口吻，叹年复一年世变循环无了期，轻轻带出对往昔的回忆。结句复归于景，以溪上碧桃点缀春水，将一腔幽怀深隐其中。淡笔收来，反觉沉哀入骨，春水涟漪，滉漾不已。

全篇笔笔不离春水，而句句以景寓情。流荡于词中的情感有惊喜的欣悦，有沉郁的痛楚。欣悦，在于拾得一个美丽香暖的梦，痛楚，在于这个美丽的梦是永远失落了。

他的词往往浸润着西湖的波光鸟语、明月的皎皎清辉，梅的孤峭、莲的馨香，但总有驱不散的阴影在徘徊。它似有若无，若隐若现，游荡在清词丽句间，于是一切光鲜的景物便都蒙上一层无可奈何的悲凉。

集中此等怀旧之作不在少数。回味繁华盛事，咀嚼人生苦痛，又何尝不渗透着对生活的憧憬。悲哀正包括着不甘，遂成为挣扎。然而这一点热情未免太微弱，以至于经不住一阵秋雨，一阵轻寒，便又重归寂灭。

词集中亦有清疏旷达之作。如《壶中天·夜渡古黄河》："扬万里，笑当年底事，中分南北。须信平生无梦到，却向而今游历。老柳官河，斜阳古道，风定波犹直。野人惊问，泛槎何处狂客。迎面落叶萧萧，水流沙共远，都无行迹。衰草凄迷秋更绿，惟有闲鸥独立。浪挟天浮，山邀云去，银浦横空碧。扣舷歌断，海蟾飞上孤白。"江南游子乍见北国壮丽风光，不免顿生惊异，于是一扫胸中郁闷，扣舷狂歌，畅抒怀抱。清陈亦峰评曰："高绝、超绝、真绝、老绝，风流洒脱，置之白石集中，亦是高境。结更高更旷，笔力亦劲。通篇骨韵皆高，压遍今古。"近人俞陛云也称："此为集中杰作，豪气横溢，可与放翁、稼轩争席。"二论可谓推崇备至。此作确乎清疏豪壮之气两兼，差可与辛、陆之作比拟。又如《壶中天》（绕枝倦鹊）等，亦不乏高迴雄慨之风。这正是玉田词的又一特色，即沉郁蟠曲之外的清疏和放达。

前人评及张炎词，多言其摹拟姜白石清空骚雅的词风。此说不无道理。不过细味二人之作，实在又有很大不同。白石的清空俊丽乃是努力为之，是为填词而填词，较少真实的情感。因此尽管他的词音律谐婉，又古雅峭拔，却诚如玉田所言"如野云孤飞，去留无迹"（此意本是揄扬），清空而至于缥渺，未免失了根基。流贯于玉田词中的则是一种作者亲身体验过的真切沉挚的感情。这使得他的词既有空灵清润之气，又有吞咽绵邈之情，每于玄寂豁达中萦绕着深深的怅恨。在这一点上，可以说他是超过了白石的。

观堂《人间词话》评张炎词道："玉田之词，余得取其词中之一语以评之，曰'玉老田荒'。"此一评语意思虽然不很鲜明，但略加揣度，亦可稍得褒贬之旨。玉田词中，颇多暮春、深秋，坠叶、残红，斜阳残照，荒桥断浦，此等风致虽有珠玉之美，却毕竟已近迟暮。评之以"玉老田荒"，想是叹其忧虑感伤之情太重，好似珠玉之蒙尘，田园之荒秽，举目皆伤心气象。

通观《山中白云词》八卷三百篇，固然不乏名作佳什，但到底境界狭小，意多重复也是一病。不仅张炎，便是与他同时的吴文英、王沂孙等，亦皆染此症。这自然与时代的风云变幻和个人的身世遭际密切相关。以张炎论，他终是一介贵公子，生活阅历又只限于浪迹江湖与旧朝遗民骚客属对唱和，填词作赋，视野自然很难跳出狭小的生活圈子，词境亦必为之所限。沉郁顿挫也好，疏狂放达也好，总觉缺乏意蕴的深厚。

中华版《山中白云词》，罗列各本异文，有详细的校记，只是不少校语不很可靠，失校、漏校也非止一处。举其显例，则有：

卷六，第106页，《绿意》调下注："《乐府雅词》以此首作无名氏，非。"按《乐府雅词》有绍兴丙寅曾慥自序，张炎则宋末人，入元犹在世，二者相距百余年，此词系张炎作，《乐府雅词》岂得预收百余年后的作品。旧本调下虽有此注，其实《乐府雅词》中并无此作，此系清初校刊者误笔。今校者不悟，遂袭前人之谬（浙江古籍出版社一九九四年版黄畬《山中白云词校笺》，《绿意》调下所出校记，亦蹈此误）。

又，卷一，第20页，《解连环》"正沙净草枯，水平天远"句下，校记云："'沙净'一作'沙静'，四印本作'沙岸'，《词旨》引作'沙净'，《草窗词选》正作'沙净'也。"按这里的《草窗词选》标有书名号，但不知所出（夏承焘《唐宋词人年谱·草窗著述考》，录周密今存与已佚之著述三十一种，无《草窗词选》之名）。今知周密所作词选，有《绝妙好词》，然《绝妙好词》中并无此作。清人查、厉二氏为《绝妙好词》作笺，引《词旨》"乐笑翁奇对"，有"沙净草枯，水平天远"，仅此而已。

又，卷后附录词话之首则："乐笑翁张炎词如'荒桥断浦，柳阴撑出渔舟小'，赋春水入画。其咏《孤雁》云：'自顾影欲下寒塘，正沙净草枯，水平天远。写不成书，只寄得、相思一点。'如此等语，虽丹

青难画矣。”注云录自周密《绝妙好词》（道光本）。按此段词话《历代诗余·词话八》有录，注出草窗词选。而《绝妙好词》实无此语。今校者不查，又实之以《绝妙好词》，实为大误。

（《山中白云词》，吴则虞校辑，中华书局一九八三年版，0.87元）

添几点，豆花雨

秀水朱彝尊以力主“清空”而开清初浙西词派。以前读他的作品不多，印象深的，只有《忆少年》一阕：“一钩斜月，一声新雁，一庭秋露。黄花初放了，小金铃无数。燕子已辞秋社去。剩香泥、旧时帘户。重阳将近也，又满城风雨。”记得真的缘故，一面因它明丽俊爽而含蕴无限，一面也因它可以印证“清空”之说罢。又知词评家有盛称竹垞词中《洞仙歌》十七首的，但没耐烦去寻，也就未能读到。前时得一册《朱彝尊诗词选注》，《洞仙歌》却未见收。倒是近日所获《曝书亭词》，才得见朱词全貌。《洞仙歌》一组自然是囊括其中，——原是收在《静志居琴趣》一编中的。

冒广生《小三吾亭词话》称：“世传竹垞风怀二百韵为其妻妹作，其实《静志居琴趣》一卷，皆风怀注脚也。竹垞年十七，娶于冯。……冯夫人之妹寿常，字静志，少竹垞七岁。曩闻外祖周季贶先生言：十五年前，曾见太仓某家藏一簪，簪刻‘寿常’二字，因悟《洞仙歌》词云：‘金簪二寸短，留结殷勤，铸就偏名有谁认。’盖真有本事也。”而此集所收《静志居诗余·玉楼春》中“钱铸青凫嵌金字”句，也同可证之。其实真有其事也罢，作“空中语”也罢，词作本身的美丽，方是价值所在。

萧郎归也，又烧灯时节。白马重嘶画桥雪。早青绫幛外，含笑相迎，花枝好、绣上春衫谁襭。十三行小字，写与临摹，几日看来便无别。排闷偶题诗，玉镜台前，浑不省、窃香人窃。待和了、封题寄还伊，怕密驿沉浮，见时低说。（《洞仙歌》第十四首）

齐心耦意，下九同嬉戏。两翅蝉云梳未起，一十二三年纪。春愁不上眉山，日长慵倚雕阑。走近蔷薇架底，生擒蝴蝶花间。

（《清平乐》）

隽语短章，似无用力处，却是天然生色，风情如活。其中好处，细细摹寻，自然会得，不消人妄置一词。陈廷焯评《静志居琴趣》说：“生香真色，得未曾有。”“匪独晏、欧不能，即李后主、牛松卿亦未尝梦见。”虽嫌过誉，却也有几分道理。

朱氏生值明清易代之际，虽生于仕宦人家，但已家道中落，颇为穷困所窘。十七岁即入赘冯宅，此后乃辗转依人，游幕四方。五十岁方以布衣举博学鸿词，而又仕途颠顿，十数年即罢官归里了。故竹垞诗与词中，并皆苍凉悲慨回肠荡气者居多。词，即见于《江湖载酒集》中。

> 菰芦深处，叹斯人枯槁、岂非穷士。剩有虚名身后策，小技文章而已。四十无闻，一丘欲卧，漂泊今如此。田园何在，白头乱发垂耳。空自南走羊城，西穷雁塞，更东浮淄水。一刺怀中磨灭尽，回首风尘燕市。草屩捞，短衣射虎，足了平生事。滔滔天下，不知知己谁是。（《百字令·自题画像》）

百字而道尽胸中况味。家国之恨，乡曲之思，壮志未酬，失意平生，应看作是朱氏创作的主旨罢。人们所常道的，也属此类。

说到他所标举的“清空”，以及“不师秦七，不师黄九，倚新声、玉田差近”的自陈，检阅其作，似并不尽合此旨。而他所云，词虽小技，“盖有诗所难言者，委曲倚之于声，而其旨益远”，却是躬身践行的。詹詹小言，尽传心之语，此篇也。

我偏爱的仍是《静志居琴趣》一编。倒不尽是受了陈廷焯的影响，止思碌碌尘世之中，能葆此一片柔肠，得存至情一境，也就堪慰平生了。至愁无那，泪无那，情之所钟，毕竟如何，倒可不问的。所

谓“豪放”与“婉约”，如不用以区分词风词派，似正可移作人生两种境界的比况。豪放是气，婉约是情，气未必尽属男儿，情未必专属女儿，兼而有之，人生得完足矣。

“一缕金风飘落，添几点，豆花雨。”值此情景无限之时，“坐爱水亭香气”的，不是竹垞先生么，虽人生片时，毕竟是“有”呵。

《曝书亭词》，吴肃森编校，广东人民出版社一九八七年版，3.65元；《朱彝尊诗词选》，罗仲鼎等选注，浙江古籍出版社一九八九年版，3.90元）

读“百话”之一

《文艺百话》中有一篇《秋水轩诗词》，介绍了作者所藏的几个版本。几年前我曾在北京图书馆看到过其中的一种，那时候刚巧在琉璃厂买到一本手抄的《秋水轩词》，不免要去叩问词人身世。当日抄录下来的资料中，就有施蛰存先生的这一篇。可是竟没有注明出处，现在也记不起来源了。两相比照，文字是一样的，不过收进书中的时候，注明写于一九三五年。

文章没做太多的考证，但把有关庄莲珮身世和创作的材料都辑录在一块儿，到底省去好多检索的麻烦。

《秋水轩诗词》的作者庄莲珮，名盘珠，阳湖人。幼娟好颖慧，女红外，尤爱读书。能诗，能词，还没到及笄之年，就已经裒然成集。后嫁同邑孝廉吴轼。不过活了二十五岁，就一病而亡了。

关于她的死，施先生援引了两段记载。一说莲珮一向体弱多病，及二十五岁那年的清明时节，填《柳梢青》云：“风声鸟声，者番病起，不似前春。苔绿门间，蜂喧窗静，剩个愁人。隔帘几日浓阴，才放出些儿嫩晴。薄命桃花，多情杨柳，依旧清明。”其父见之，惊谓不祥。这一年的秋天，果然患瘵疾（肺结核）夭亡。一说方其垂绝之时，忽然睁开眼对家人说：“我刚刚看见有好多神女来了，要接我去侍奉天后，是很快乐的事呀。”言罢而卒。她的诗，本来很有长吉之韵，这后一说，也正和李长吉的故事相同。既是“有才无命”，她的死，就一定要有这样一团凄艳的光明，虽然俗滥一点儿，总还是挺有人情味的神话。

施先生说，他当日购得的光绪乙未可月楼刊本《秋水轩词》，一卷，八十八阕，附补遗一卷，词十一阕。庄莲珮词似乎当以此本为最完备。可是我得到的这个手抄本，录词一百二十七阕。虽然莲珮不是大家、名家，词学家也很少对她有专门的研究，但能够在“最完备”之外，还有个“最最完备”的本子归我所藏，毕竟有点儿浅薄的得意；何况曾经花了一笔不大情愿的钱。

这是很普通的红格抄本，每叶八行，行二十一字。工楷隽丽。每首词都用朱笔点句，佳辞隽语，更密加红圈。前引《柳梢青》词“苔绿门间，蜂喧窗静”两句，几种刻本都作“针又慵拈，睡还难着”，抄本却是“酒又慵沾，睡还难着”。算是多一条比勘的材料。

也许是受了仕女画的影响，想象中，那时候的闺中少妇，必是一位倚了竹石、翠袖一只低垂的佳人；眉眼之间，必要浮荡着幽幽的惆怅。不美，但一定是程式化的典雅和娴静。不过工诗又工词的才女，总该更多一点儿生命的活力。只是对于幽居深院的女子来说，这生命的活力，说到底，也不过是更深微、更敏感的生命的体验罢了。比如《秋水轩词》中的《七娘子·秋夕》：“怕听向晚西风紧，护银灯，夜久光才定。燕怪帘虚，虫惊砌冷，空庭露白秋无影。近来更苦清宵永。又添个催愁雁儿迸。怯凭红栏，慵行香径，春花不病秋花病。”丁绍仪《听秋声馆词话》卷五“庄莲珮词”中说到，有萧山女史天水氏爱盘珠词，为付剞劂。“因词旨悱恻，疑抱天壤王郎之憾，序中深致惋惜。似不知为同邑孝廉吴轼室，门无尘杂，静好相庄。正如饮水词人，身处华膴，而词极凄戾。自是赋才所近，非关遇之丰啬。”莲珮多愁，大约一半是因为多病。茶炉药铛，冷烟细雨之间，静卧，却难静养。寒蝉凄切，络纬低鸣，“便无愁，也自听他不得”。更有秋风落叶，让人“疑雨疑人，一夜空猜测”。哪怕是“柔肠量尔无多曲，有者些愁说”的寒虫，在小小的热闹中，也还有着生命的壮美；而这热闹之外，是一双剪剪秋水，觑定了韶光，任生命在没有涟漪的静静中消

蚀，连世俗的热闹也没有，只是苍白的凄凉。不必“天壤王郎之憾”，“咫尺天涯”，原是更深的寂寞。

人说“词求沉郁，抒壮夫垒块之思；词贵柔靡，写曼脸媌嫿之态。然强誉罗敷之媚，总涉浮辞；侈谈西子之妆，讵曾平视。探来芳信，莫须有之幽欢；误尽佳期，想当然之恨事。何如应浓应淡，自谱画眉；宜短宜长，亲填擣练。”——这是《众香词》序言中的开首一段。他说与其让七尺男儿装腔作态、无中生有，倒不如就把属于女性的还给女性，也省得在香草美人与君臣之思中纠缠不清。这样说，自然是为了给这部闺秀词集张目，却也不是故作偏激之言。应浓应淡，宜短宜长，女性对她贴恋着的人生，信手摹画，更有一种灵性的天然。因为不必作八股，也不必官场周旋，所以也就少些虚伪，少些束缚和造作。不公平的世界，留给女子的这一点不公平，却是女子的可怜的幸运。

莲珮的生卒年，大家好像都没说到。光绪初年的盛宣怀刻本序言说她卒于嘉庆间。《秋水轩词》中有《浣溪沙·甲寅元旦》，这里的甲寅，当是乾隆五十九年。这“美人磷火”的萤光，就在两个年号的一首一尾闪了一闪。

（《文艺百话》，施蛰存著，华东师范大学出版社一九九四年四月版，19.30元）

知多少 芳心苦恨

董桥说："把书当工具的人，家里虽有几架子书，却不算藏书家。"这话说得好。读书人未必是爱书人。读书是一种境界，爱书又是一种境界，正像结婚的是多数人，但欲求永远保存一份初恋般的爱情，却是少数人的奢侈了。旧时中国的读书人中，不乏爱书人，即被称为藏书家的一类。于是便有镌刻印章，钤于所爱之上的一番风雅。诸如某某藏书，某某经眼，某某读过，皆属常见；也有唯恐后人不知不识，而不惮缕述的，如"杨以增字益之又字志堂晚号冬樵行二"之类；又有谆谆切切留言子孙的，如"澹生堂中储经籍主人手校无朝夕读之欣然忘饮食典衣市书恒不给后人但念阿翁癖子孙益之守弗失"等等，此以一个痴字，便可道尽其中情怀。更有镌了爱妾名号，钤于珍爱的书册之上，以志佳人才子的一回人生艳遇；甚至以爱妾易藏书，也可成为一段风雅的传奇(注)，倒真是"弄得爱书和爱女人都混起来了"。不过我想知道的，却是在这风流韵事中的那一面，即被爱的一方，究竟藏了怎样的心事。

叶鞠裳《藏书纪事诗》中，有平湖陆子章与侍妾沈虹屏的一段韵事，诗云："晏坐花南水北亭，文园消渴为虹屏。人参价贵逾珠琲，好为神农补本经。"

陆子章名烜，一字梅谷，又号巢云子，平湖人。是藏书家，也是校勘家；又编书，著书，印书。我在图书馆找到的乾隆年陆氏家刻本《梅谷十种书》，收《梅谷文稿》、《梅谷行卷》、《耕余小稿》、《吴兴游草》、《梅谷续稿》、《梦影词》、《陇头刍语》、《梅谷偶笔》、《春草遗句》、《人参谱》（叶诗"人参价贵"云云，即谓

此）诸编。诗文似未臻于上乘，但萧萧穆穆，也还清丽。如《陋园三咏》：

春气入江梅，花开满空谷。

雪尽月复明，可以对幽独。（梅谷）

莎草犹自短，已绿一川涨。

不知春水生，但觉鯈鱼上。（春草池）

本为林泉客，暂作林泉主。

歌枕梦回时，一片梧桐雨。（听雨轩）

这陋园，大约去城八九里，村径迂回，一水隔绝，长松修竹，碧梧翠柳，颇有亭台泉石之胜。可爱更有老梅数十株掩映溪谷。雪后作花，梅谷便幅巾芒鞋，偃卧其下。屋外平田十余亩，室无长物，耒耜图书相间而已。

梅谷自称“世有隐德”。他说，祖上乃由云间迁平湖，“当元季之乱，倘佯于九峰三泖之间，遂家焉。迄于烜，凡十世。其间绝无仕宦显贵，皆力于农，而家皆殷富”。梅谷虽曾“思叨一命之荣，邀升斗之禄，为吾宗娱老计”，但因双亲先后谢世，也就断了功名之念，乃倚先人薄产，隐于衡门十亩之间。“溪流纡折谷谽谺，别径通人短径斜。着个茅庐如破瓮，梅花多处是我家。”与“紫驼之峰出翠釜，水精之盘行素鳞”的豪门贵族相比，当然颇见清苦，但梅花深处，“茅庐”之中，古鼎奇编，端砚雷琴，数般清供，足以赏心悦目；何况尚有娇妻美妾，红袖添香的一段风流呢。

梅谷夫人名唤彭贞隐，字玉嵌。虹屏《满江红》词句云“大妇多才红豆女”，自注：“‘口噙红豆寄多情，为谁把相思尝透’，彭羡门先生名句，玉嵌夫人，其女孙也。”不过准确说，彭羡门（孙遹）乃玉嵌叔

祖。梅谷记道："海盐彭羡门先生，余妻叔祖也。博洽强记。康熙十七年御试博学鸿儒，以璇玑玉衡为题，先生作赋毕，并绘图卷末，遂授第一。"

玉嵌也有咏絮之才，作《铿尔词》一编，情韵婉转，意浓态远。如《瑞鹤仙·戏题斋壁》："几片鸳鸯瓦，蔽风□、日夕栖迟其下。尘心都不愿，有砚匣琴书，自成潇散。松吟竹哑，淡相于、不知冬夏。算男儿，浮利浮名，何似清闺闲也。心写洛阳俊陌，击剑鸣弓，五花裘马。归来闭户，折节依依儒雅，便有一行作吏，名山游冶，背后不遭人骂。但来生一事，悭余仍为女者。"

虹屏《铿尔集》跋语云，玉嵌曾以"鼓瑟"名其诗集，那么，词名"铿尔"，自然也同样取《论语》中的"春风沂水"之意，可见闺门朗闲中一种萧条高寄的情怀。

不过叶诗所谓"晏坐花南水北亭"者，却是梅谷的侍妾沈虹屏。

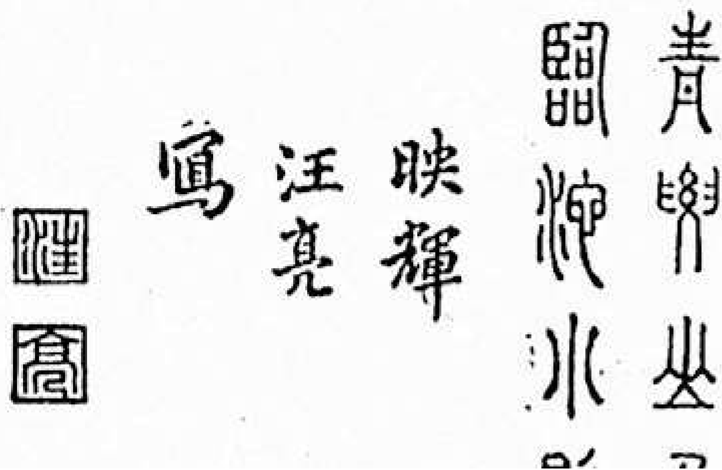
虹屏名彩，号扫花女史，也是平湖人。年十三嫔于梅谷。玉嵌夫人授以唐诗，教以女诫。浏览书史，遂可过目不忘。梅谷的藏书，便率由虹屏执掌，故也精于校勘之学。

虹屏所著，有《春雨楼集》十四卷。俞陛云《清代闺秀诗话》曰："沈虹屏尝得智永《春雨帖》真迹，自加题跋，遂以春雨楼名其集。"不过据虹屏自己说，《春雨帖》实为虹屏初嫁之时，"笄拜夫人，夫人以此帖为还贽者，余遂易余楼名曰春雨"。这该是集名的确解罢。此著传世，成为名集，颇称珍罕。黄裳先生的来燕榭中藏有一部，是乾隆刻本，十四卷附题跋一卷，写刻极精雅。他在《前尘梦影新录》中介绍说：卷前有彩小景，题"青要山人小像"，作圆边，如临妆镜，鬓鬟之间，淡墨晕染。白纸印本，得于秀州书社。此为名集，郑西谛曾得一开花纸最初印本，甚珍重之。庚寅秋日，西谛过沪，时所藏书尚堆置庙弄旧寓，西谛拣数册于旅寓中读之。余访之于大西路

乐义饭店，灯下见之，为之眼明。书凡两册，无小景。每册前钤作者名印二，镌刻精绝。犹记其一为“青要山人”白文小印，精整古雅，大类汉人玉印。西谛绝爱重之。此书《西谛书目》中未收，不知流落何许矣。

除来燕榭珍藏之外，十四卷本《春雨楼集》，我见到的有北京图书馆善本部所藏两部，其一有郑振铎跋，不知是不是黄裳先生当年所见到的那一部。因为卷前有虹屏小像，而且，《春雨楼集》，《西谛书目》中也是收了的。郑氏题跋写在此集第一册的书衣之上：“扬州何氏书于劫中散出，为孙贾实君所得。予闻讯往，得初印本芥子园画谱三集，诧为奇遇。见此书于目中，亦欲得之，而先已为乃乾所取，求之不出。越一载，乃以千金易得之，挟书以归，喜可知也。纫秋。”可见珍重。这两部之外，还有虹屏手稿本《春雨楼诗集》一册，只有卷三至卷五，曾归罗振常藏。女史真迹，细楷簪花，遒媚飘逸，似得锺王遗意。

《春雨楼集》中的《采香词》二卷，最可见出女史的天然风韵，冰雪聪明。如《满庭芳·即事用淮海词韵》：“屈竹为篱，引薇成架，天然潇洒闺门。石屏棐几，罗列古彝尊。满目金题玉躞，晋唐宋、书尽纷纷。疏帘卷，杏花微雨，人在墨香村。青魂，更不遣，明珠混薏，甲乙须分。只一茗一炉，相对温存。长日惟耽习静，斜阳去、不记钗痕。旧时绣，鸳鸯红药，大半已尘昏。”





虹屏小像



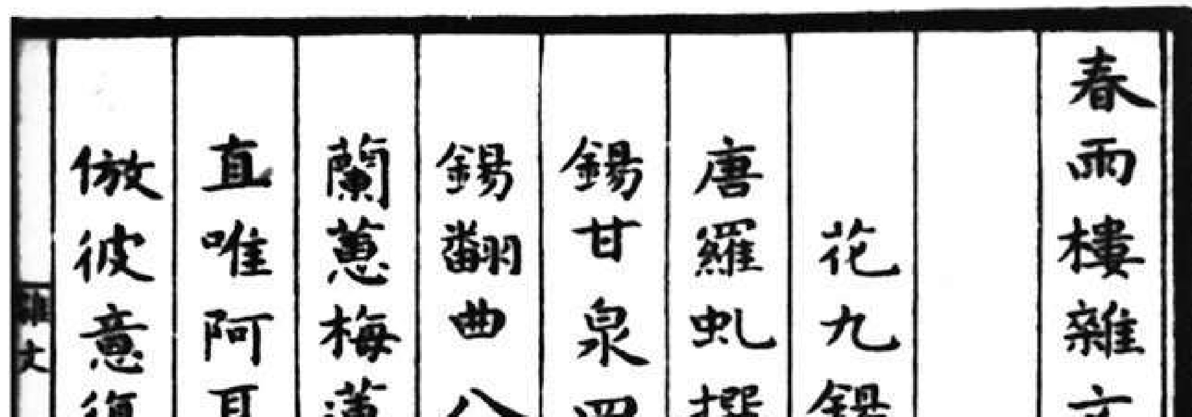


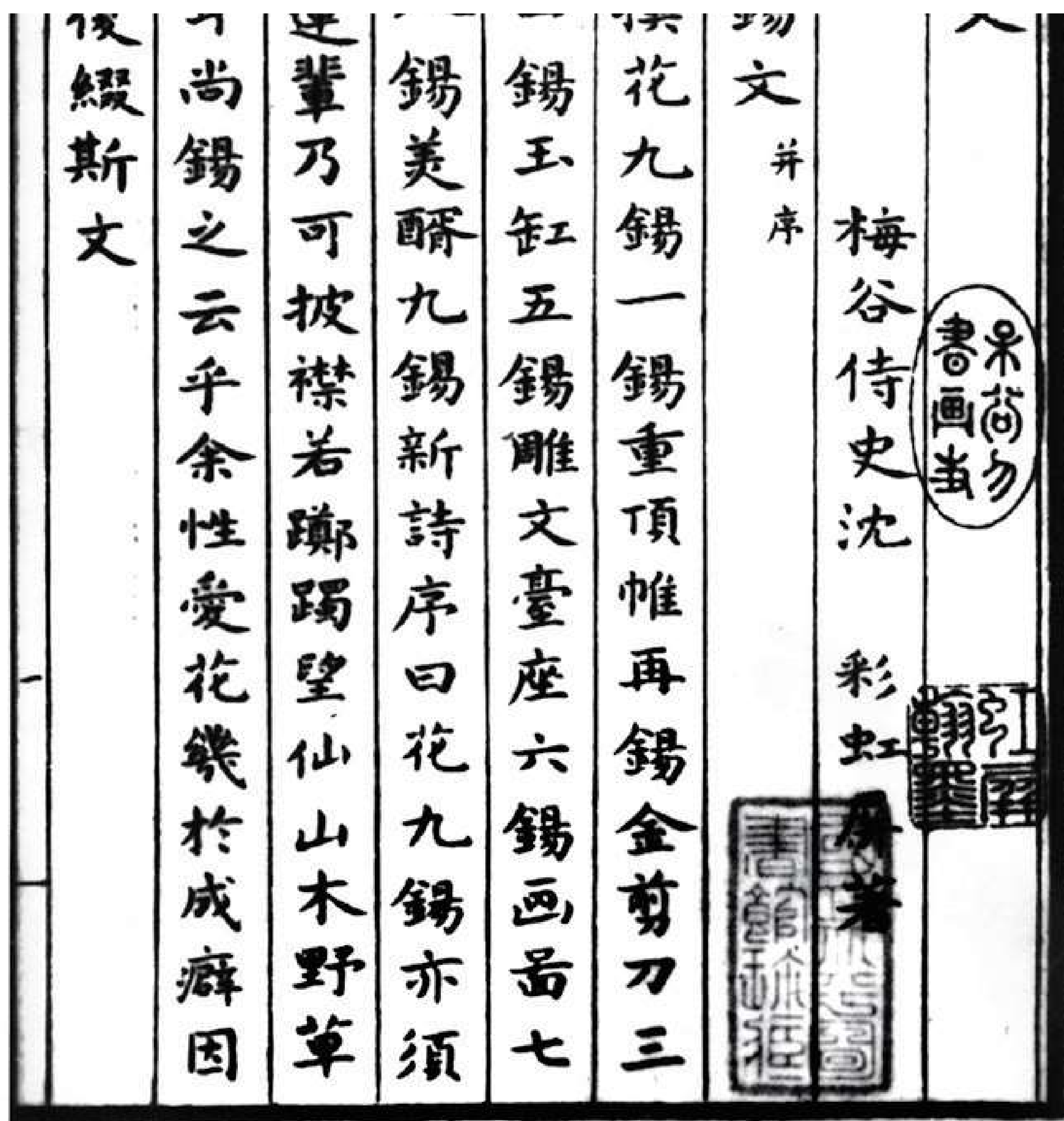
郑振铎跋《春雨楼集》

梅谷藏书题跋，多由虹屏手写，她似乎很为此得意。小词有《醉花荫·戏答主君倩书》：“美女簪花常逸格，笔外浮香泽。押尾署芳

衔，荀草鹓凫，青要山中客。费却红闺多少力，一字千金值。若比换鹅经，打点侬书，要换鸳鸯只。”

不过，毕竟“绿衣”之女，因此并不就无忧无虑，如鱼得水。“一样闲亭清影里，梅花含笑柳含颦”，令人蹙眉的事，似乎很不少。“洗妆初罢，闲坐海棠红影下。且展瑶函，兰吹咿唔读二南。无端触绪，杨柳如帷莺对语。欲写春词，谑浪深防大妇知”（《减字木兰花·春日》）。此中已经透露一点消息。叶氏《缘督庐日记》卷十六丙辰年（一九一六年）“八月十一日”有一段记事，道在嘉业堂中见到陆子章著《尚书义》未刊稿一部，“经学无师法，不足论”，但全帙为虹屏手书，小楷娟秀，“诚为玉堂之佳话，镇库之尤物”也。不过令人感兴趣的是，这段钞书故事中藏着的另一个故事，——叶氏所录《泰誓》篇后虹屏跋语曰：彩受主人命校誊《尚书义》，一日玉嵌夫人谓曰：“妇人之事，精五饭，幕酒浆，缝衣裳而已。今尔乃如此，虽属难得，终成废业。且煌煌大典，出簪裾膏沐手，毋乃近亵乎。”彩因告主人，主人即呼夫人谓曰：“《关雎》化本，始于房中。尧舜大典，亦先厘降。道本夫妇，与能也。天象紫薇垣北极帝星后即为尚书五星，其星主天下，道明则见，道不明则晦。《尚书》之名，圣人盖取义于此，非先有书而后有星也。至后代以尚书命官，则又在其后，皆以星为朔也。其尚书星左即为女史星，故今文二十八篇，亦以伏胜女传，若无今文，则古文亦无由考而传也。今誊校之役以授虹屏，是亦天道也。”夫人诺之，因命彩书于后。时乾隆五十二年腊月廿四日，女史沈彩识。


春雨樓雜
花九
唐羅虬
錫甘泉
錫翻曲
蘭蕙梅
直唯阿
儆彼意



梅谷侍史沈彩虹屏著
錫文并序
花九錫一錫重頂帷再錫金剪刀三
錫玉缸五錫雕文臺座六錫画圖七
錫美醑九錫新詩序曰花九錫亦須
輩乃可披襟若躑躅望仙山木野草
尚錫之云乎余性愛花幾於成癖因
綴斯文

《春雨楼集·杂文》稿本

看来虹屏虽然“白雪自成名士态”，“有时谱、司花牒，有时写、簪花帖”，但到底“小星”名分，贤惠如玉嵌夫人，也难免斤斤于名教而时有不怿。梅谷的话，原是强解，其实于古无征。倒是因此而留下藏书事迹中的一段雅韵风流。只是除了才子们乐道“多少妙人，不曾经此”之外，当日的虹屏，究竟苦乐如何，却唯有“冷暖自知”了。

叶氏并记道，《尚书义》末一叶尚钤有“飘香”方印，“飘香亦似侍儿小名也”。飘香，确有其人。《采香词》中有《七娘子·赠飘香妹》、《念奴娇·为飘香妹催妆》，句如“雨意犹轻，云情微漏”，“今宵琼户，三星真看同列”，不必说，彼姝也是同为“绿衣”的。梅谷虽自称“胥山老农”，高蹈箕颍，且曰“着个茅庐如破瓮”，却实在是风雅出另一番豪华的。

叶著《藏书纪事诗》，还记有归安严久能与姬人张秋月的故事，这也是藏书家的一段“韵事”。诗曰：“秋江月子两头纤，画扇斋中本事添。认取连环双玉印，绸缪红上旧题签。”

严元照，字修能，一字久能，号晦庵，又号蕙榜。一生不曾入仕，唯聚书数万卷，且尤精训诂之学。叶引陈文述《碧城仙馆诗》中《香修词为严蕙榜作》云：香修姓张氏，初名秋月，幼媵于无锡嵇相国家。蕙榜取于嵇，乃谋诸中闺而牉合焉，且援《十六观经》“戒香熏修”之语，字之曰香修。华司马秋槎、屠孝廉琴坞，为写《秋江载月》团扇贻之，蕙榜因以画扇名斋。诗凡八首，其第三首云：“三五冰轮是小名，秋同消瘦月同明。一声水调歌桃叶，自向江头打桨迎。”第五首云：“手写华严忏性灵，玉台香近画纱棂。连环小印绸缪字，红上莲花白氎经。”第八首云：“百万工钱紫玉钗，定情诗卷续《风怀》。昨从碧浪湖边过，本事新添画扇斋。”

这里所说的无锡嵇家，乃是文敏公嵇曾筠、文恭公嵇璜两世相国。不过秋月究竟为谁之媵，叙述仍然不是很明白。我曾见到潘承厚编的一部民国年间珂罗版印本《明清藏书家尺牍》，其中有严久能的手书《簪花集题词》，原来正记此事：香修姓张，小名秋月，安徽祁门人。年十九归予，予以《十六观经》“戒香熏修”之语字之曰香修。为镌小印一，长笺短札、帖尾书头，往往用之。香修幼为媵于予外弟嵇君。

君祖侍读公之次女公子爱之甚，口授唐宋人小绝句，略能上口。太白“但见泪痕湿，不知心恨谁”，尤其所乐诵也。西湖寓公秋查主人以白团扇画《秋江载月图》见诒。予遂以“画扇”名吾斋，以自喜予意。朋好知其事者夸予之遇，惠以诗词。誉谤并施，嘲谐迭出。以兹翠墨，媚彼红妆，汇而存之，得若干首，名之曰《簪花小集》。忆予乾隆癸丑流寓浮梁，外弟为馆甥于湖口。予欲揽石钟山之胜，因同住游焉。斯时始见香修，香修仅十龄耳。迢递十年，始偿夙愿。水嬉有约，寻芳去迟。予之末为吴兴太守之续也，有深幸焉。

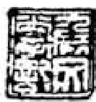
吴兴太守，是说杜牧，“绿叶成荫子满枝”正是他的恨事。浮梁在景德镇北；湖口是鄱阳湖的入江之口，名胜石钟山在焉。久能在当年苏东坡小舟夜泊的地方，得见丽姝。因为她是外弟之媵，所以友人用朱彝尊与姨妹冯寿常的故事来作比，——“定情诗卷续《风怀》”中的《风怀》，即指朱氏记叙与寿常恋情的《风怀诗》二百韵。久能中寿即归道山，又似乎在前此数年已经久病缠绵，侍奉汤药的，大约就是秋月。严氏《柯家山馆遗诗》有《病榻读书漫述》，他在前面小引中写道：“仆自壬申（按即嘉庆十七年）仲秋患肠澼之疾，久而弗愈。去冬重以痃疟，右肋生瘕，两乳作痛，夏间又患腹胀，侵寻岁月，九死一生。扶持妪煦唯少张一人而已。宛转床蓐之间，借书卷以自遣……”未知这位“扶持妪煦”，病榻伴读的“少张”，是否即秋月。

又有《花朝新霁扶病与少张泛舟溪畔看梅花纪游》二首，其一云：“花柳回春妍，新晴及花朝。三年枯木榻，俯仰不自聊。开户眄遥岑，隔岸若为招。陂塘日初斜，细桨穿画桥。飘渺同舟人，翠蛾淡不描。罗衣约身稳，蒕叶当风摇。凫翁傍蒲稗，烟波与之遥。推篷天水阔，旷然万虑消。”如果少张果然就是秋月，那么，“飘渺同舟人”两联，正似为她画像。诗中说“三年枯木榻”，则泛舟时当为嘉庆二十年；久能殁于两年之后，而秋月似乎又仙逝在前。丁绍仪《听秋声馆词话》卷二十引严氏《祝英台近》、《鹧鸪天》词，说“二阕似为悼其姬人香修作”，不知是否确有根据。不过两词词旨，仍觉得隐约。我曾

见到《柯家山馆遗诗》附词三卷，其中有《念奴娇》一阕，云：“小姑江上，记当年、初与伊人相遇。豆蔻梢头，芳意浅、娇小未通眉语。十载心期，三春病讯，端被多情误。妆成金屋，美人容易迟暮。惆怅花谢花开，艳桃秾李，总惹东风妒。莺语叮咛，留不得、零落红英无数。草草年华，沉沉风雨，此恨凭谁诉。重寻陈迹，一如春梦无据。”词中所述种种，大抵都有踪迹可寻，竟像是一篇秋月小传。草草年华，沉沉风雨，红颜薄命，芳华竟同逝水。

只是《簪花集》似不见于藏家著录，因此不能知道大概。不过密韵楼所藏宋周守忠撰旧钞本《姬侍类偶》，附装有王观堂手录宋茗湘《簪花词》十首，其中有云：“头衔合署校书郎，小印红钤助古香。从此流传增爱惜，美人亲手为评量。”“海棠开后到而今，珍重坡仙一片心。不怕夜深花睡去，听郎吟罢续郎吟。”“久将奇字傲扬雄，别草元经补化工。富贵神仙等闲事，最难知己在闺中。”据此可知香修不仅有诗才，并且也娴于版本校雠之学，当亦沈虹屏之亚。但伊却无片楮留存于天壤间。“清月依微香露轻”，“秋月”小印，究竟是藏书家的风雅。惟颦笑依约，仿佛此中，是为好事文人助成一段围炉闲话；钤有此印的书，也因此倍值。至于芳心苦恨，一生心事，却只有付诸冥冥了。





王国维手录 清宋大樽《簪花词》十首

（《藏书纪事诗·附补正》，叶昌炽著，王欣夫补正，上海古籍出版社一九八九年九月版，11.50元）

---

1. 叶昌炽的《藏书纪事诗》中引了《逊志堂杂钞》中的一段纪事：明嘉靖中，华亭人朱大韶性好藏书，尤其酷嗜宋版。曾访得吴门故家有宋椠袁宏《后汉纪》，并且是陆放翁、刘须溪、谢叠山手评，又装饰以古锦玉签，遂以一美婢易之，——藏家非以此不换也。婢临行，题诗于壁，曰："无端割爱出深闺，犹胜前人换马时。他日相逢莫惆怅，春风吹尽道旁枝。"读此"怨而不伤"之作，朱氏却不免既怨且伤，没过多久，竟归道山。据王大隆补正，知道大韶家有侍姬工楷书，曾为大韶补录李易安跋语于所藏《金石录》后，精绝。却不知姬与婢，是一是二。这故事，可为"贤贤易色"作一新解，朱大韶者，也可谓"好德如好色"了。不过，去婢的怨痛，到底不能去怀，大韶毕竟还算得有情。大抵旧时的读书人，总是希望好书与美女兼得罢。叶著引《榕城诗话》说，明画家

曾鲸绘谢肇淛小像，谢氏“丰颐隆准，粹容光悦”，“姬人桃叶，就其所持之卷而舒之，流观眄睐，翩若燕翔。童子烹茶，石鼎沸声与松籁互答”。虽然叶氏诗云：“可知石鼎松声里，桃叶摊书未是真”，但如果把这视作读书人的一种想望之境，却是不错的。

文字偏留不尽缘

上海古籍出版社影印了一批词籍名刊，《景刊宋金元明本词》即其一。

此编系《仁和吴氏双照楼景刊宋元本词》十七种、《武进陶氏涉园续刊景宋金元明本词》二十三种及陶氏《叙录》一卷、《补编》三种的总称。与前此梓行的王氏《四印斋所刻词》及大致同时刊刻的朱氏《彊村丛书》不同，此编之胜不在于搜罗广备与校勘精审，而是以影写精椠旧抄，力求保留古本真面为特色。《艺风堂友朋书札》中收有吴昌绶与缪荃孙的书信二百一十三通，适在一九一一年以后刊刻词集的几年间，故于中颇可见出双照楼主咨访师友故旧，博稽古刊善本，从景写、上版到采买纸墨，一一精心擘划之况。如《芦川词》为缪荃孙假自张元济而代为影写，《梅屋诗余》与《石屏词》则为邓邦述破例相借，《渭南词》亦缪氏由南中摹写，《酒边集》是董康向耆龄假来，后终以善价由吴氏收之。宋本《于湖集》乃盛伯希旧藏，为景朴孙据有居奇，必欲售数千元，几番还价不成，虽发愤"看于湖面上，竭蹶收之"，却终因"无闲款餍景朴孙之欲"而归袁寒云（此集争购之况，傅沅叔亦有述，见《张元济傅增湘论书尺牍》）。后由袁氏夫人刘梅真代为影摹，重写上版。总之，双照楼之景刊，既有汲古阁毛钞之甲（如《酒边集》），亦有元刻最精之册（如《云山集》），且多为世所罕传者，又摹写精善（写手饶星舫、刻工陶子麟，均为一时之选），一仍原刊之旧，据闻曾有以绝精之奏折纸、最上之御制墨而印之者，尝印一种，仅七十叶，已值银币三元。黄裳《前尘梦影新录》记道："伯宛刊双照楼词极精，儿时于津沽见之，叹赏不置，不敢问价。生平好旧本书，实基于此。"吴氏后因资绌中辍而将已椠之板片与未刻之稿本售与陶湘，而陶氏正是收藏与刊刻皆以美善称的藏书名

家，故续刊数种亦略不逊色。此番影印，将之与吴刊俪为一编，其写刻精雅，楮墨明湛的初印之貌固已所见依稀，但于校雠及版本研究仍可称大有益，——尽管其景宋之册所据并非全为宋本，而多是毛钞（汲古阁影宋钞本），但原本今亦尽在善本之列，未可轻易翻检，故整理词籍者，多以是刊为宋本之据。只是严格说来，景刊毕竟不同于原本，影摹之误或属难免，又非仅“下真迹一等”而已。

关于吴昌绶，此编《出版说明》中写道：“吴昌绶字伯宛，号甘遯，又号词山、印丞，晚号松邻。颜其书斋曰‘双照楼’。浙江仁和人。据《松邻遗集·彊村校词图记》和该集《清故李君墓志铭》及《梅祖庵杂诗》吴定识语推算，当生于一八六七年，卒于一九二四年，享年五十八。昌绶为清光绪三年举人，官内阁中书。能文，工诗词。”所云至简，但较见载于他书之介绍，已补足生卒年，是经一番考索而得之。却仍有两误。其一，据光绪丁酉科顺天乡试朱卷，吴昌绶生于同治己巳年（一八六九）五月十四日。若依朱彭寿《安乐康平室随笔》所云，旧时所刻乡会试朱卷，应试者俱循俗例，少填一岁，则昌绶应为一八六八年生。陈叔通《百梅书屋诗存》有《吴伯宛昌绶挽词》一首，诗下自注引讣告曰：“生清同治戊辰（按即一八六八年）五月十四日午时，殁民国甲子年 月 日，存年五十七岁”，是其确证矣（民国甲子年即一九二四年，旧时年龄皆以虚岁计；《说明》所据之《清故李君墓志铭》亦当以虚岁推算享年）。其二，光绪三年岁在丁丑（其时昌绶尚在髫龄），据法式善《清秘述闻》，丁丑年无乡试，吴氏实系丁酉科（光绪二十三年，一八九七）顺天乡试第六名举人。此误或缘自张祖廉所作《吴伯宛书札叙》，所谓“丁丑秋试”云云，当为各家所本，却不见有人是正。《前尘梦影新录》推吴氏为“近来一大收藏并校雠家”，是矣。又云“然生平患贫，不能得佳椠重器”，也属实情。吴氏藏书，所知有两次亡损。一据吴与其友张祖廉之《城东倡和词》（所见为红印一册），张作《沁园春》，其前小序云：“伯宛曩佐吴布政幕，啸咏一室，插架甚富。丁酉入都，封庋而去。越岁归来，书为署宾所略。厘有存者。”二据叶景葵《卷盦书跋》，吴任陇海路局秘书

时，“其时收入尚丰，因喜购故籍及金石精本，整理刊印，不惜重资。性又豪迈，用度仍苦不足。民国六七年间，将嫁女蕊圆，检出所藏明刊及旧抄善本四十种，定价京钞一千元出售，以充嫁资。”吴氏行一，胞弟二，胞妹四，吴与缪艺风书有云“绶月初遣嫁一妹，是最小者，二十五年之负担，乃始完毕”，则知其妹亦曾仰给衣食，家境固不裕。吴有子早殇，止一女，晚年穷愁且病，困于衣食，藏笈渐以易米，郑逸梅《艺林散叶》记“吴伯宛临卒，手书别亲知，有云：有子早殇，夫妇奉佛。身非大宗，禁勿立后，以僧服敛”，亦一段伤心人语。陈叔通《吴伯宛昌绶挽词》“贫病凋年急，安排到赴书”，“灯残吴酒冷，囊尽晏槛虚”，洵为实录。殁后友人为之搜订遗文，辑诗词、题跋为《松邻遗集》十卷，醵资刊刻，却止红印五十部（据《卷盦书跋》）。吴氏尚有手书札记《甘遯村民日札》一册，小楷细丽，曾归来燕榭主人所有，后以赠周叔弢（见《前尘梦影新录》），不悉今藏何所。止于周黎庵主编的《古今》杂志读到《日札》之连载，其中多记藏书旧事，野史逸闻，亦吴氏生平所究心者。吴氏辑刻之书，尚有多种；校跋之册，词籍亦多，更不必一一胪举。

半生从事实业却又雅好藏书的陶兰泉，可称有识，有嗜，有闲，有钱。“四美俱”，成藏家不难。但晚景不裕，失一美，不免斥书解窘，亦可惜。

“也知过眼云烟，奈文字偏留不尽缘”，——此为伯宛失书后的慨叹。及至吴氏自己，不也以文字，令后人与之长结不尽之缘？涉园主人尝欲尽鬻所有，从事刻书，流布他日，借以不朽，宜幸其无憾矣。

（《景刊宋金元明本词》），上海古籍出版社一九八九年版，63.90元）

情难勒处尚闻香

终于读到关于吕碧城的文字，不免几分惊喜。一篇《天际自徘徊》勾勒了这位女词人颇富传奇色彩的一生，以往所得，星星点点，由此而贯为一串。风雨征尘，牢落愁怀，依稀奔来眼底。虽曰“自是惊鸿无定在”（碧城诗句），毕竟其诗其词，这留在尘世的雪泥鸿爪是天地间的一点光焰，不会泯没的。

却犹有快读恨短之憾。又此篇纯是“正传”写法，设若作外传，想必有若干佚事可为补充，或可由此见出性情罢。如郑逸梅《南社丛谈》中“吕碧城”一节，所谈即颇有趣。不惟有此篇传记所未及者，且叙事多有相异。未知是否仅得自传闻，而不足为据。但所云碧城曾师从严复，习逻辑学，则确有其事，《严复集》中，有不少记载。传记未有一言涉及，未必是疏略，但补此一段，于了解碧城之性情品格、为人行事，似不可谓无益。

碧城问学于严复，是一九○八年间事。这一年的八月，严复有与甥女何纫兰书，其中谈到：“吾来津半月，与碧城见过五六面，谈论多次，见得此女实是高雅率真，明达可爱，外间谣诼，皆因此女过于孤高，不放一人在于眼里之故。英敛之、傅向沅所以毁谤之者，亦是因渠不甚佩服此二人也。据我看来，甚是柔婉服善，说话间，除自己剖析之外，亦不肯言人短处。”“渠看书甚多，然极不佩服孔子，坦然言之；想他当日出而演说之时，总有一二回说到高兴处，遂为守旧人所深嫉也。可怜可怜。”信中提到的英敛之，即《大公报》经理英华。据传记，碧城崭露头角，初由愤于舅氏责骂，只身出走，以时在天津《大公报》任差的方夫人之援，得经理英敛之称赏，因积极为之刊发作品，方一展才华（但《吕氏三姊妹集》中的英敛之序，与此说有不合）。而几年以后的英敛之，却由奖掖称扬而变为毁谤相向，岂不可

叹。无怪严复于此深致同情，且在下一封信中，更慨其“处世之苦如此”。查严复日记，自一九○八年八月初九“碧城来谒，谈间多自辨之语”始，至次年十月为其议婚不谐止，师生间过从甚密。严译《名学浅说》译者自序云：“戊申孟秋，浪迹津沽。有女学生旌德吕氏，谆求授以此学。因取耶方斯浅说，排日译示讲解，经两月成书”，便是这一期日记的注解了。

如传记所言，“吕碧城终生未嫁”，但议婚所知有两次。一为传记提到的，九岁时由父母作主与一汪姓订婚，后家道中落，汪家强行解除婚约。二是严复日记中提到的胡仲巽之兄（惟德，字馨吾，时为使日大臣）。所记虽止寥寥十一字：“胡仲巽来，言其兄不要碧城。”读来已觉惊心。严复《秋花次吕女士韵》有句云“女嬛琴渺楚山青，未必春申尚林际”，或有所寄意罢，以碧城之“心高意傲，举所见男女，无一当其意者”（与何纫兰书），怕亦知音难求。不过关于自由结婚，女士倒别有所见，亦据与纫兰书：“吾一日与论自由结婚之事，渠云：据他看去，今日此种社会，尚是由父母主婚为佳，何以言之？父母主婚虽有错时，然而毕竟尚少；即使错配女子，到此尚有一命可以推委。至今日自由结婚之人，往往皆少年无学问、无知识之男女。当其相亲相爱，切定婚嫁之时，虽旁人冷眼明明见其不对，然如此之事何人敢相参预，于是苟合，谓之自由结婚。转眼不出三年，情境毕见，此时无可委过，连命字亦不许言。至于此时，其悔恨烦恼，比之父兄主婚者尤深，并且无人为之怜悯，此时除自杀之外，几无路走。”此见严复誉之为“透澈”，似有赞同之意。不过这一番见解的确很有意思。婚姻之美满与否，似乎并不全在于婚前选择的自由与不自由，没有选择的自由，固往往酿成悲剧，但选择的困惑，亦未尝不是悲剧之因。因为一时的浪漫之恋爱，乃是不复浪漫的婚姻之基础，故为了自由选择的这一刻，必要付出一生自由的代价。以碧城之灵心慧质冰雪聪明，早见得“透澈”，便不忍轻掷这一生的自由罢。

但伊又并非全无知音。词友费树蔚，即知交之一。据《费韦斋集》中的《信芳集序》，知碧城游学域外，方“胃疾久淹，将付剖割”之时，虞己或有不幸，因将著作付托，委其为之经纪丛残。费氏记道：“此卷印成之日，君其尸解仙去，魂来栩栩耶，抑犹得一握手酬倡为乐耶？”可谓情深意挚。孰料韦斋却“仙去”在前，碧城归国，闻讣而赋《惜秋华》一阕，深悼之。山阳怨笛，亦凄婉之至。可知“词友韦斋”，非当日一班风雅好事之士可比也。

碧城以词名，存作中，自推词为第一。《信芳集》前，风雅才人，题辞累累，樊樊山并为之点评，谓“南唐二主之遗”，谓“居然北宋”，谓“漱玉独当避席，《断肠集》勿论矣”，推赏备至。其佳处，确在“高挹群言，侠骨仙心”，具行云流水之轻灵，而情至深婉处，又无不哀感顽艳，悱恻凄清，可谓性情之作。

碧城的诗，却也不乏佳构。《吕氏三姊妹集》中，有《白秋海棠》一首：“便化名花也断肠，脸红消尽自清凉。露零瑶草秋如水，帘卷西风月似霜。泪到多时原易淡，情难勒处尚闻香。生生死死原皆幻，那有心情更艳妆。”此虽少作，已具见情怀。“泪到”一联，又仿佛其后之人生写照。碧城既愤于乱世，而无法阻止人类的自相残杀，便索性将一腔忠爱，奉与大千世界无知无识的生命，为戒杀护生奔走半生，呼吁不止，则情难勒处，乃一襟幽愤，“香烬冷灰成郁烈”，其“香”固宜也。

初时碧城曾愿埋骨香雪海，与梅相伴；后则遗嘱将骨灰搓成团饲海中之鱼，终不知魂归何处。若谓“生生死死”原皆幻，那么真实的，唯有那泪到多时、情至深处的诗与词了罢。

不过传记“寿终香港”一节，引《柳梢青》、《卜算子》二词，云系碧城“在病榻上发出了最后的哀怨”，则误。这两首词早见于一九二九年刊刻的《信芳集》，而碧城之殒，已是一九四三年。想她半生漂

泊，梦魂系心乡国，种成无尽之相思，“孔雀徘徊，杜鹃归去，我已无家”之感，乃久已萦怀，而不待“最后的哀怨”也。

（《天际自徘徊——词坛女杰吕碧城》，姚卓华著，载《人物》一九九一年第三期）

[补记]

《天际自徘徊》一文谈到：“一九○四年冬，袁世凯为了装潢门面，命碧城的舅父协助碧城在天津创办北洋女子中学，并对吕碧城委以‘总教习’之职。”当日读后，觉得这一段叙事似乎简略了一点儿。后得友人赠傅增湘《藏园居士六十自述》一册，其中述及办女学事，正可为此节作一补充，略云：癸卯考试散馆，以一等第一名授职编修，七月充顺天乡试同考官……出闱请咨赴北洋学习，凡居幕府五年。其间从项城回籍……留江淮间者八月。而项城以女学事驰书数四，敦促北返。先是旅津遇旌德吕碧城女士，喜其才赡学博，高轶时辈，因约英敛之、卢木斋、姚石泉等倡设女学。先室凌夫人力赞之，偕碧城上谒杨文敬、唐少川诸公醵金筑舍，定名女子公学，令碧城主教席，而推余夫妇总其成。余南行数月，异论滋纷。周君缉之又别设高等女学，总持者未得其人。项城急电余归，俾兼管两校。因约张君蔚西北来，以高等学校委之……

《自述》乃傅增湘手写石印本，末署“岁在辛未八月十一日江安傅增湘书于藏园”；书衣“藏园居士六十自述”篆书，是许宝蘅的手笔。全书二十一叶，首尾作一笔书，娟秀飘逸。

杨柳风前别有情

《词林新话》，的确当得一个“新”字。作者不随人观场，评说前人作品，每每自出机杼，笔锋凌厉，真有横扫千军之势。又痛诋常州派词论，几不留余地。我虽不免为前贤抱屈，但对作者的论词主张，仍是十分赞同。如谓“填词之道，不必千言万语，只二句足以尽之。曰：说真话，说得明白自然，诚恳切实。前者指内容，后者指表现；前者指质地，后者指技巧”；“凡是真话，深固可贵，浅亦可喜。凡游词遁词，皆是假话，浅既可鄙，深亦无聊”。又道词之佳者，要在“即景传情，缘情述事，就事造境，随境遣怀”，此真可谓“十六字玉尺”矣。

词原是歌筵酒席中的即兴之作，它与此前几近程式化的闺情诗、闺怨诗不同，即不再有“感士不遇”的托意与感慨，而是直以丽辞绮语叙写男女欢爱的情事，所谓“绮罗香泽之态”，正其“生香真色”之本色语。余兴也好，余情也好，果然情由心生，真情可感，即可为千古绝唱。虽止“金风玉露一相逢”，但两情相悦，灵犀相通的瞬间，不正“胜却人间无数”么，“递叶叶之花笺，文抽丽锦”，便是纪录这永恒的瞬间了。可以说，初始的词，是独立于诗之外的、一个专意言情的特殊领域。词境的拓展（即以诗入词，——将诗的题材写入词中），促成词风的多变。词不必专意言情，却仍不废言情，而借“情”抒怀，借“情”言志，“情”之用，又不限于儿女矣。至于美人芳草，灵均之思，虽然本来不是词中应有之义，但既然词之含蕴渐广，托意渐深，则“即景传情，缘情述事”之外，也还须“就事造境，随境遣怀”，遂有“寄托”一义。谭献说“作者之用心未必然，而读者之用心何必不然”，这里并没有把寄托作为评价词作优劣的唯一标准，只是说，不论作者有无寄托之用心，或只是若有若无，在蕴藉含蓄之间，读者皆不

妨“以意逆志”，为作品添加一份阅读感情。但《新话》援引此说之后，却批评道：“随心所欲教人造谣，欺人太甚。实乃对真理的嘲弄，良知的奸污。只要良心未泯，常识尚存，无不可见其妄”，似乎言重。复堂之论，究属正常的文学批评范围，与嘲弄真理，奸污良知，深文周纳，制造文字狱者，应是天渊之别。若《新话》不过有感而发，别存讽喻，那么，倒是令人别有会心的。

《新话》认为词史上决无豪放一派，尤不以东坡属豪放派为然。但举苏词《念奴娇》谓：“‘大江东去’是豪放吗？除了写实的自然风物外，古人讨个漂亮的老婆，东坡也要发思古之幽情，这也是豪放，也是‘一洗绮罗香泽之态’吗？”似觉难以悦服。这一首词给人的感觉，总还是风云气多，儿女情少，“美人”只为“英雄”的陪衬。说它“豪放”，亦即言其有放旷之情怀耳。其实“婉约”、“豪放”皆不是词作高下的标定，而只是就词风言之。同写“绮罗香泽”，又何妨“婉约”、“豪放”并存。

对历代词家的作品，尤其是名人名作，《新话》有很严格的点评，甚多精到之论。但我所涉略少，偶有所疑，敢举一二，求教通人：

第249页引梅溪词《双双燕·咏燕》，谓“自‘便忘了’以下，即与燕无关，乃杂凑之句，了无意义。又转入‘画栏独凭’，用燕入人，全篇主题破坏”。此处“便忘了，天涯芳信”一句，似非与燕无关。晏小山《蝶恋花》词有“远信还因归燕误”，梅溪取意正与此同。又歇拍作“愁损翠黛双娥，日日画栏独凭”，乃紧承上句，虽言在题外，而意在题内，不可不谓匠心独具的一笔。

第271页云：“亦峰赞梦窗精于造句，超妙入神。其所举梦窗词句，只是摆弄字样，有何超妙？‘金沙锁骨连环’，不知所云。”按《高阳台·落梅》中的这一句取意于“锁骨菩萨”故事。据传延州有美妇，于金沙滩上施一切淫人，凡与交者，永绝其淫。死葬后，一梵僧来，

云："求我侣。"掘开，乃锁子骨。梵僧以杖挑起，升空而去。（见于《续玄怪录》；梅鼎祚编《青泥莲花记》采入，归为禅类。）上句既云"古石埋香"（以石铭"深深葬玉，郁郁埋香"状泥中落梅），则此句再进一层，以亦仙亦佛之美女，喻丽质仙姿而飘堕"无人野水荒湾"的落梅，正是"仙骨姗姗，洗脱凡艳"，亦峰（陈廷焯）之赞，似非无据。又云"梦窗《祝英台近·除夜立春》首句红情绿意，开后世俗滥恶风，最为可厌"（第268页）。按"剪红情，裁绿意"一句，言立春剪彩为花胜，扣合题意，而字字飞动，言其"可厌"，且为"最"，稍嫌未允。又曰梦窗《唐多令》"'垂柳不萦裙带住'，亦劣句，流氓气十足。"按"垂柳不萦裙带住，漫长是，系行舟"，云垂柳徒挽行舟，不挽行人，"裙带"代指人，或未宜胶着于字面。

第362页引郑叔问《安公子》"梦想铜驼歌哭地"，道"铜驼有泪，未闻能歌"。此处歌哭二字，恐不属铜驼。放翁云"荆棘铜驼使我悲"（《醉题》）；李逊之《三朝野记序》曰："怀铜驼荆棘之感者，吾且欲凭吊于断简残编之中，相与悲歌当泣也。"叔问词意，殆亦同此。"铜驼"在这里又代指京城，因此词作于闻帝（光绪）薨之耗后，故暗寓京城顿成"歌哭地"，而词人时在江南，只能托诸"梦想"也。

第371页谓静安评蕙风《洞仙歌·秋日独游某氏园》等二首曰"境似清真，集中他作，不能过之"，"此等标榜同人之作，皆夸张溢美，了不足取。况氏二词极勉强做作，且有不通之句。如翻《西厢》'倩疏林你与我挂住斜阳'，乃情人离别时'吾令羲和弭节'之意，今独游某园，何得谓'问几见斜阳疏柳挂'？"按清真词《氐州第一》有"官柳萧疏，甚尚挂、微微残照"，况氏之作从此化出，词境果有相近之处，感慨或亦相通，观堂之评，正为知言，似未可目为"夸张溢美"。

语辞辨析，名物考证，是《新话》的兴到之笔，信手拈出，每见佳趣，但或有未遑深考者。如第230页："稼轩《贺新郎》（肘后俄生柳）下片：'是我常与我周旋久。'按《南史》有'周旋人'，见《袁粲

传》，盖清客之类。”按《世说新语·品藻篇》：“桓公（温）少与殷侯（浩）齐名，常有竞心。桓问殷：‘卿何如我？’殷云：‘我与我周旋久，宁作我。’”据周一良《魏晋南北朝史札记》（204～205页）云：“周旋”乃亲密往来之意。“周旋”之下缀以名词，如“周旋人”，“周旋门生辈”，屡见于史传，五代时犹称朋友曰周旋人，则“周旋人”固不以专指清客也。

又第111页引徐昌图《木兰花令》“旋炙银笙双凤语”；第213页引张元干《浣溪沙》“须防银字暖朱唇”，谓“银字”为笙。按杜牧《寄珉笛与宇文舍人》诗有“调高银字声还侧”；毛滂《浣溪沙》有“银字笙箫小小童”；段安节《乐府杂录》“觱篥”条下有“银字管”之称，方以智《通雅》卷三十曰：宋太宗时“北部安国乐有双觱篥，有银字觱篥，银字，管也”，则银字当是一种“应律之器”的泛称，似不仅指笙也（胡士莹《话本小说概论》有详考）。

又第150页引李元膺《鹧鸪天》“寂寞秋千两绣旗”，云“盖宋时秋千索上有旗，微此词便无人知”。按杨慎《词品》卷二“秋千旗”条：“陆放翁诗云‘秋千旗下一春忙’；欧阳公《渔家傲》云‘隔墙遥见秋千侣，绿索红旗双彩柱’”，则言秋千索上有旗者，非仅李氏一家。

又第169页引周邦彦《荔枝香》“共剪西窗蜜炬”，谓“‘蜜炬’，即蜡烛，古人‘蜜’、‘蜡’不分”，下引《周礼》、《西京杂记》以证。不过彼时之蜜炬、蜡烛，与后世之蜡烛，却微有不同，——一为蜂蜡，一为树蜡也。宋叶廷珪《海录碎事》：“仙人烛木似梧桐，以为烛，可延数刻”，此即蜡树。廷珪宋人，是时吾土尚少树蜡。至《本草纲目》曰：“蜡树四时不凋，五月开白花，其虫大如虮虱，延缘树枝，食汁吐涎，剥取其渣，炼化成蜡”；是明代树蜡已风行，蜂蜡遂废（详见尚秉和《历代社会风俗事物考》）。

《附录·诗话》引徐君蒨《共内人夜坐守岁》诗：“酒中挑喜子，粽里觅杨梅”，云“守岁食粽，一奇；粽里有杨梅，二奇；杨梅可藏至冬天，三奇。”按“守岁食粽”果然“一奇”，似所未闻。魏晋南北朝时，除端午日食粽之外，尚有夏至日。晋人周处《风土记》曰，粽子“于五月五日及夏至日啖之”，梁宗懔《荆楚岁时记》：“夏至日食粽。”夏至与过年正是一年中的两极，但此时没有过年食粽的证据。《宋书·张畅传》曰：“孝武又致螺杯、杂粽，南土所珍。”《世说新语·轻诋篇》：“勅左右多与茗汁，少着粽。”徐诗所云之粽似与两例中的粽为同物。《说文解字·米部》“糂”字下段玉裁注：“按《广韵》、《集韵》、《类篇》、《干禄字书》皆有‘’字，云‘蜜渍瓜食也’……《通鉴》：‘卢遁遗刘裕益智。宋废帝杀江夏王义恭，以蜜渍目睛，谓之鬼目粽’……《南方草木状》：‘建安八年，交州刺史张津以益智粽饷魏武帝。’俗多改‘粽’字。”则徐诗之“粽”亦应是“粽”字之讹，指蜜饯果物。

《新话》是一部独具风格的词学批评著作，读来颇有薰风解愠之致。本想记下阅读的快乐，命笔之际，却力不从心，辞不达意，“误读”亦属难免。即所谓“谛毫末者，不见天地之大”罢。想到前人成句“杨柳风前别有情”，遂用来敷衍个题目；虽然，仍是辞不达意。

（《词林新话》，吴世昌著，吴令华辑注，北京出版社一九九一年十月版，[精] 10.50元）

“选析”一家言

“选家”也是“家”，自然也可成一“家”之言。读黄墨谷《唐宋词选析》，不仅可以见出选者的学术功力、鉴赏水平，甚至个人好恶的感情色彩，也是极鲜明的。

先说“选”。此书选唐宋词人共六十家（敦煌曲子词五首不计），名家、大家如温庭筠、李煜、柳永、周邦彦，均以九首入选，苏轼十首，欧阳修十三首，李清照十二首。此外，姜夔三首，吴文英二首，张炎一首。

次说“析”。析李清照《临江仙》（庭院深深深几许）云：此“不是闺情，而是史诗”；析《声声慢》（寻寻觅觅）则道：“李清照、辛稼轩词中之愁，都不是个人的‘闲愁’，而是有历史内涵的‘愁’，也就是对国家前途、人民利益的‘忧虑’”。析《渔家傲·记梦》（天接云涛连晓雾）更申说曰：此“体现了李清照坚韧不拔的性格，使她能够攀登文学艺术的高峰，成为我国古代文学史上唯一能占一席之地的女文学家”。而通过对李后主《虞美人》一词的分析，乃得出结论说：“李煜的形象是高大的”，即所谓“不过五十六字，就充分表示出他不忘故国，对城廓人民的深情系念”（见《前言》）。

选析者曾作有《重辑李清照集》，对易安居士“情”有独钟，也是情理中事，但推崇为“唯一”，却未免太过。《漱玉词》的作者又毕竟是“庭院深深”中人，所多的总是“个人的闲愁”，如果将“国家前途”、“人民利益”一并肩荷，倒真的苦了那一叶小小的“双溪蚱蜢舟”。其实，闺情自有闺情的“气象”与“境界”（所谓“其言情也，必沁人心脾”，便可称之为大家，——见《人间词话》），何苦将之强入“载道”之列。如此，反觉“隔”了。至于李后主，以词人论，的确是可爱

的，但作为一国之君，是否值得称许，古人、今人，俱有评论，此书选者的议论，似独具只眼。只是反复吟诵“春花秋月何时了，往事知多少，小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。雕阑玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”，唯觉千古伤心人跃然其中，而一个对城廓人民深情系念的“高大形象”，却实在“如隔蓬山”，思之不得。

“选”与“析”，关乎词学观点的异同，借观堂先生语，此亦一“有我之境”，故见仁见智，可由读者自择，原无须多辩。但尚有可辩的一面。如《前言》所云：“词乃叙事诗之类型”，此说武断，已是难以服人，而反观选析者于每首词下所作的“评析”，又不仅未为己论提供足够的证据，反而恰与此说相反对，便更令人心生疑惑。再如凡例云：此书内容分校、解题、评析三项，以详析为主，必要时加“校”与“解题”。但检点此书校语，多有不合“校”例者。如李存勖《忆仙姿》词下“校”云：“此词单调，一韵。词牌从《尊前集》，作《忆仙姿》，《全唐诗》作《如梦令》，不可以。按宋苏轼词注：此曲本唐庄宗制，名《忆仙姿》，嫌其名不雅，故改为《如梦令》。”以上数言，作“调名解”可，作“词牌考”亦可，却列名“校”下，不免使人颇费思量。例多，不缕举。此外，可疑之作，似不应收入。如列在李璟名下的《浣溪沙》（风压轻云贴水飞），王仲闻《南唐二主词校订》已考其为苏轼之作，苏氏的各种作品集也都收入，若本书选者另有确证，应有说明。而和凝《河满子》（正是破瓜年几）词下，释“年几”为“年几何之意”，却是常识性的错误了。若再作苛求，则第42页，云韦庄的《荷叶杯》（记得那年花下，深夜。初识谢娘时。水堂西面画帘垂，携手暗相期。惆怅晓莺残月，相别。从此隔音尘。如今俱是异乡人，相见更无因）“其悲剧性质与美学价值，可与莎士比亚的《罗密欧和朱丽叶》比美”，读之尤觉匪夷所思。又《前言》一篇，先后出现“词学家夏承焘”、“著名词学家唐圭璋”、“当代名词学家施蛰存”，三位学者皆为同时代人，声名亦相埒，称谓上作如此区别，也令人不解。如果

强作解人的话，那么，观前后语意，则区别缘自与己见合或不合。却但愿这是臆测。

总之，《唐宋词选析》是一家之言；以上所论，也是读者的"一人之言"。其实，此书析解详明，又每首词下皆标明音韵，大有便于初学，足可称道。只是秉笔之际，先把这些看作是本书的题中应有之义，故未能论及，这是需要特别说明的。

（《唐宋词选析》，黄墨谷编著，高等教育出版社一九九○年十一月版，3.25元）

“花间”无复旧时春

《花间新集》，是一部《花间集》的续编，即仿赵崇祚之例，于宋词、清词中，遴选具“花间”风味者，各五百首，别为两部（《宋花间集》一，《清花间集》一），合为一编，以见“花间”之风扇于唐五代，绵延于两宋，又承继余脉于清，正如作者所说，在历代诸家的词选中，这个选本，可以说是别开蹊径的了。

作为最早的词作选集，《花间集》代表了一个时代，一种风格，一种创作形式。“花间”一词，也渐成文学批评中的一个专门术语。不过在当日，它实在只是“诗客”们于持觞品歌之际，满心而发、肆口而成的即兴之作。在这人生得到解脱与满足的片刻，大约充溢于襟胸的只是对生命的欲望与渴求，故奔来眼底之兴象，尽是人生中最堪留恋与回味的“瞬间印象”。“绣衫遮笑靥，烟草粘飞蝶”；“红楼别夜堪惆怅，香灯半卷流苏帐”；“握手河桥柳似金，蜂须轻惹百花心，蕙风兰思寄清琴”，霎时的婉娈与温柔，才相见又别离的惆怅，相别再难相见的长相思，生命的价值竟是如此单纯：声名直如粪土，唯有儿女情长。它是来自民间的“新文学”，所谓本色者，香艳与俚俗也，即一种最朴素的生命之欲求。“不着意一切具体性，而自然地酝酿成某种感情的世界。而这个世界越是不具备具体性，就越是具有无限的深度和广度”（村上哲见《唐五代北宋词研究》）。虽无法一一指实其中情事，但在这感情的世界中，却正容纳了无数的人生。值得寻味的是，这本来不是中国文学的正统，但这样一种“颓摆落故态，适与六朝跌宕意气差近”（陆游《花间集跋》）的风格与情调，却始终被视为词创作的“正声”。是不是有意要在常常是压抑着的心灵中保存这样一个“感情的世界”呢。

自然，“花间”词的受到推重，也还在于它所具有的秾艳而不失自然，精巧而不输气格，婉约却无晦涩之病的创作特色，显示了词的“别是一家”。

不过，以初学之浅陋，对这一部新集，却有一点点疑惑。

“宋人小令，犹袭唐风，欧、晏固无论已，虽苏、辛、姜、张，亦未尝不从此出。所不同者，面目情性而已。”——《宋花间集·叙引》中这样写道。意为“花间”之风，犹泽被两宋。但此编“总序”中却又论道：“从苏东坡开始，词变了质，成为诗的新兴形式，因而出现了‘诗余’这个名词，又变了量，因而衍为引、近、慢词。我们很难说，苏东坡是唐五代曲子词的功臣呢，还是罪人？”却不免令人稍生疑义。此“功臣”、“罪人”之说，似与“叙引”所论不合，——既曰苏及苏以后之辛、姜、张仍从“花间”出，则可见不仅东坡的影响实在“花间”之下，即东坡本人，也未背弃“花间”传统。东坡不过是于“花间”之外别创了一种风格，并因此而为词的演变注入了生机。实际上，文学创作的演变与发展，如果不是采取非文学的（政治的，甚或是暴力的）手段，本来是一种自然的发展，并非一个人、一部作品就可轻易改变趋向的。换句话说，一位创作家的作品如果足以影响一时风尚之所趋，则也必是时代使然，即这个时代本身，已经孕育了这种演变与发展的潜能。故无论功臣抑或罪人，皆未可专以责乎一人。更何况一种文学形式的“好”与“不好”，移用法律上的判断，而以“罪”论之，也稍嫌言重了。

有清一代，虽未曾断了“花间”余脉，但无论如何，这一风格已非清词特色，亦不大作为人们评赏词作的主要标准。虽然，它仍有着不祧之祖的地位。张茗柯将飞卿《菩萨蛮》词别作新解，或不可取，但这一种“误读”，却正反映了清词在创作上、理论上都力求突破前人樊篱。明代的俞彦已经在说：“小令佳者，最为警策，令人动褰裳涉足之想。第好语往往前人说尽，当从何处生活？”（《爰园词话》）的确，

经过千百次的重复，《花间集》中的兴象已变成一个个语言符号，既无初发芙蓉之鲜活与清新，便徒余摆弄字句之“摆弄”与“字句”，虽精光满眼，却只是顾影效颦，了无生气。当初的性灵之作，至此已成“赋得性灵”，故除却遥承余绪之外，恐难再有新的意境。朱竹垞自题词集云：“一半是空中传恨，几曾围燕钗蝉鬓。”此或为自己实有之情事作障眼法，但若用来描述《清花间集》中相当多的入选之作，却大致不错。《叙引》中说：“余选此编，悬高格以求菁英，自谓萃其狐白，温韦晏欧，风流斯在。然犹憾其具《花间》之貌而神不及者，有神及而理欠者，此则时代使之然，才情使之然，奈之何哉。”“时代使之然”，自无疑义；曰“才情使之然”，怕未必，——并非世无“花间”之才，而是“花间”无以尽才也。《清花间集》谓蒋春霖《水云楼词》“以琢玉镂香之句，寄椎心刻骨之情”；《历代词选集叙录》说：“清初之词，温韦晏欧之复兴而已；乾嘉以后之词，苏辛姜张之复兴而已”（《词学》第四辑），也都是“时代使之然”的别一说法。可见即使“花间”遗韵犹存，亦为变调。此集卷前“题词·评语”中对大鹤词的持论不一，也正缘乎此。吕贞白独赏郑文焯《谒金门》三首，正是重其以幽咽凄婉之辞寄寓家国身世之感，即所谓有“寄托”也。并且，《清花间集》在批评清人词作之时，也并未始终持定“花间”标准。如谓严绳孙《秋水词》“意不能隐，境不能深，辞不能俊，句不能古”，便已是别易一种鉴赏评定的眼光了。

此外，《宋花间集》采录闺秀七家，《清花间集》于闺秀词却未录一家，也有些令人不解。

以浅学之妄言，我以为，《花间》可续，却既难复“旧”，亦难见“新”。旧日春色，早已“因风飞过蔷薇”；今日春色，“又是一番新桃李”矣。但我总觉得，“花间”风格是始终影响着词的创作与发展的，只是历代词人多将它融入自己的创作，以自成一家风格。若仍以“花间”为衡，从各家词作中寻其仿佛，则虽有面貌相近者，却是去古已远，真意难存。或者，此集的编选，旨在提倡一种风格及对一种创作

形式作一总结，那么便如《清花间集》卷前“题词·评语”中所言：“尊选乃为上乘人说法，恐非初学者所能悟入”（周迪前语），而我之惭惶，亦不待言；说“花间无复旧时春”，也仅仅是一种感慨或曰感觉，却决非判断之辞也。

（《花间新集》，施蛰存选定，浙江古籍出版社一九九二年二月版，5.70元）

也说“轻解罗裳”

读曾根奎《“独上兰舟”为何要“轻解罗裳”》一文(注)，觉得很有意思。其实问题简单之极，即裳是裙的古称。刘熙《释名·释衣服》“凡服，上曰衣”，“下曰裳”；《急就篇》卷二“袍襦表里曲领裙”，颜师古注：“裙即裳也。”裳的名称，后世长久使用于正史的舆服志中，多用于叙述沿袭古制的各种礼服制度。此外它便只是裙的雅称，因此“轻解罗裳”中的“罗裳”，无疑是指罗裙。

两宋女子的基本妆束，上有抹胸、衫子、背子和大衣，下有裤、袜与裙。衫与背子为窄袖，大衣则阔袖，因又称“大袖”，系礼服之属。袜有长袎短袎之别，裤有开裆合裆之分，合裆裤因别有“裆袴”之名（名见南宋张云翼编《碎金·服饰篇》）。开裆裤的制作，是在两个裤腿的内侧加一个三角形的小裆，裆以上至裤腰不缝，裤腰两边缝缀一对系带，在中间系结。合裆裤却是在裤腿两侧开衩直到裤腰，于腰间一侧缀带系结。此外则为裙。以福州浮苍山南宋黄昇墓出土的衣装为例，可知裤的长短平均在八十五厘米上下，裙长平均在八十厘米到九十厘米之间(注)。

中国丝绸博物馆曾在二○○七年举办过一个构思别致的展览，题作“云想衣裳——六位女子的衣橱故事”，是以实物为叙述语言来展示由南宋至民初的女装变化。其中的第一题为“南宋周氏的‘薄罗衫子薄罗裙’”，即以江西德安南宋咸淳十年周氏墓出土衣装为例，以见当日女子服饰之一般。展品有素罗背子一，折枝花鸟纹亮地纱裙一，杂宝花罗裆裤一，长袎袜一，又罗鞋一双（图1至图4）。纱裙长91.5厘米、腰围49厘米，罗裤长79厘米。裙与裤均在腰间缝制一对系带。周氏墓与黄昇墓的时代相去不远，出土服饰的式样也很相近。“瑟瑟罗裙

金线缕，轻透鹅黄香画袴”（顾敻《应天长》），下着裤，其外系裙，在“花间”词人的笔下已是情景如画。两宋则以保存完好的实例可以使我们对此更加觑得真切。

那么再来看“轻解罗裳，独上兰舟”，——因为裙的尺寸稍长于裤，“独上兰舟”之际，把系裙的带子轻轻一拉，解下罗裙即得轻身登舟之便，这里的情景应可了然。当然这是词句单独抽出后的扣紧字面之解，未免流于胶着而把词之灵动读得板滞。若将此《一剪梅》全篇合看，则“轻解罗裳”，原是为着衬托下句的一个“独”字，并非常规，却与此际心绪合拍，它是排遣念远之苦的寂寞与惆怅，它是清寂无人处的率性任情与娇憨，下阕逼出“花自飘零水自流，一种相思，两处闲愁。此情无计可消除，才下眉头，却上心头”，于是而成千古名句也。

顺便提及这时候的女子上衣。女装由唐至宋为一变。南宋尤其喜欢轻薄的纱罗，缠了足的女子很少再有唐代的马上英姿，却多是“斗薄只贪腰细柳”（宋徽宗《宣和宫词》）、“薄纱衫子轻笼玉，削玉身材瘦怯风”（赵长卿《鹧鸪天》）。束身的对襟衫子不施纽带，著时两襟微开，露出里衣和长长的粉颈，时称“不制衿”[注]，即如河南偃师宋墓画像砖和常州武进村前乡南宋墓出土戗金仕女游园图漆奁中的女子（图5、图6），而作为内衣的抹胸不妨露出来，且抹胸上方的开口很低。因此我们会读到这样一首诗——《谢曹中甫惠著色山水抹胸》：“曹郎富天巧，发思绮纨间。规模宝月团，浅淡分眉山。丹青缀锦树，金碧罗烟鬟。炉峰香自涌，楚云杳难攀。政宜林下风，妙想非人寰。飘萧河官步，罗抹陵九关。我家老孟光，刻画非妖娴。绣凤褐颠倒，锦鲸弃榛菅。忍将漫汗泽，败此修连娟。缄藏寄书篆，晓梦生斓斑。”诗作者陈克，字子高，号赤城居士，系由北宋入南宋。手绘山水抹胸颇有幽丽清奇之致，自然是为着它的可以彰显，而抹胸竟又可以成为赠物，并且是以自己的手工制作赠给对方的妻子。可见宋代女装虽然已经没有唐代的开放，但也未曾受到太大的束缚。或曰“程朱理

学影响下服饰趋于拘谨和质朴”，其实“理学”之种种，当日尚远未渗透到日常生活中。

---

1. 曾根奎《“独上兰舟”为何要“轻解罗裳”》，《文史知识》二○○九年第十二期。
2. 福建省博物馆《福州南宋黄昇墓》，页62～63；页70～71，文物出版社一九八二年；墓葬时代为淳祐年间。
3. 岳珂《桯史》卷五“宣和服妖”条：宣和之季，“妇人便服不施衿纽，束身短制，谓之不制衿”。

鸳鸯绣字春衫好

如果把一个“心”字作为图案，试想一下，当如何设计才会教人欢喜？而它正是两宋流行的一类装饰纹样：衣衫、佩饰、簪戴，甚至还有香饼，都每每以纹样之含情而在诗人笔下散发出香暖的气息。张元干《青玉案》“心字龙涎饶济楚。素馨风味，碎琼流品，别有天然处”；洪适《番禺调笑·素馨巷》“屑沉碎麝香肌细，賸馥熏成心字”，温婉的情调，好教人嗅得娇魂香魄轻烟一缕，这便是当日最负盛名的龙涎香饼，五羊城中的吴氏心字香是其品牌，某士人以诗酬答友人龙涎香之赠，因要特别说道“认得吴家心字香”。只是龙涎香饼的制作原料并不是价格昂贵的真龙涎，却是取用可以仿得龙涎香气的代用品素馨。素馨虽是波斯原产，但宋代已是大规模引种，而“番禺甚多”（周去非《岭外代答》），进口沉香与海南沉，广州也求之为便，吴氏心字香自是得了地利与天时。“心字龙涎饶济楚”，想象其式，或者是以一个“心”字模印在香饼表面，即如常州武进村前乡南宋墓出土“中兴复古”香饼亦即宫廷制作的一枚“内家香”（图1）。此枚香饼的另一面是一对龙纹，这是皇家的标识，那么心字香的另一面大约也会围绕心字巧做文章。

心字纹样的衣衫，自然是女儿的穿着。欧阳修《好女儿令》“眼细眉长。宫样梳妆。靸鞋儿走向花下立著。一身绣出，两同心字，浅浅金黄”。晏几道《临江仙》一阕则更为有名：“梦后楼台高锁，酒醒帘幕低垂。去年春恨却来时。落花人独立，微雨燕双飞。记得小蘋初见，两重心字罗衣。琵琶絃上说相思。当时明月在，曾照彩云归。”然而这令人风姿绰约的一袭心字罗衣，该是怎样安排为图案呢，小晏词的另一首《蝶恋花》中似乎暗示了构图之大概，道是“嫩麴罗裙胜碧草，鸳鸯绣字春衫好”。鸳鸯本是常见的织绣纹样，为时人所尚的“满

池娇”也正少不得鸳鸯一对。那么这“鸳鸯绣字”，莫不是一对鸳鸯再加一个“心”字以见两心同一心？恰有出自浙江新昌南宋乾道五年季氏墓的一枚玉帔坠可以为凭（图2）。帔坠长7.4厘米，宽5.5厘米，下方大大的一个“心”，“心”中托起弯弯一茎莲花，叶底花下一对顾盼偕游的鸳鸯。剪剪荷风，幽香轻透，托底的心字正像是容纳柔情蜜意的一抱清池。把它移植为团窠织纹或是绣样的一个单元，岂不就是两同心的“鸳鸯绣字”、“心字罗衣”么。

当然还可以用另外的方法布置纹样。且看浙江德清武康银子山出土两挂银鎏金龟衔心字幡胜（图3）：两个填了四出花的同心方胜合成一个镂空三叠胜，口衔银环的一只小龟伏在叠胜中间，方胜底端一溜三个小环，下面系了同心结的一个心字缀在小环里，方胜两边的花结也各以小环垂缀流苏。史浩《喜迁莺·立春》“最好是，看彩幡金胜，钗头双结”，则把它认作立春时节钗头双结的幡胜应该不错。周邦彦《蝶恋花》“云压宝钗撩不起，黄金心字双垂耳”，仿若站在时空隧道的前边昭示它簪戴起来的样子，便是悬系钗头，长垂及于鬓边耳畔。幡胜的这一式样自亦不妨移植为织绣图案，制成耳坠也是可人的一双。如此，我们再回过头来为吴氏心字香“设计”另一面，模印鸳鸯一对或莲花并蒂，当可为方案之一。

入元，“心”字仍然是一个装饰元素，不过却是合了元曲的节奏。浙江博物馆藏元龙泉窑露胎盘，盘心图案是漫天云朵中耸立一柱，上方一个心字，心下一把锁，一只猴子抱柱而立，下方一匹马。显见得这是“心猿意马”的图解。它本出自释典，原要人“制情猿之逸躁，系意马之奔驰”，但在元曲里却是有点儿跑调，比如乔吉《玉箫女两世姻缘》“兜的唤回我心猿意马。我是朵娇滴滴洛阳花，呀！险些的露出风流话靶”。王实甫《西厢记》“小姐呵，则被你兀的不引了人意马心猿”。然而也还有关汉卿《望江亭中秋切鲙》“俺从今把心猿意马紧牢拴，将繁华不挂眼”。如果吾人是瓷盘的消费者，该会喜欢哪一层意思呢。

丙申年上元节前的杭州，在省博“中兴纪胜”展厅里寻寻觅觅：龟衔环心字银幡胜，“中兴复古”内家香，鸳鸯心字玉帔坠，驻足处多半是与宋人诗心碰合的小小物事。虽然抹不掉一个“中兴”未果的黯淡背景，不过日常生活中的兴味，总是历史叙事中永远的明亮。“当时明月在”，照见的依然是“两同心字”、“浅浅金黄”。

有美一人

掬水月在手，弄花香满衣

——一个装饰纹样的传播史

小引

二○一○年初春，深圳博物馆举办了一个展览，题作“精彩：金元红绿彩瓷器中的神祇与世相”，中有一件金代红绿彩诗文碗（图1），碗心的菱花开光里以红彩书唐诗一联：“掬水月在手，弄花香满衣”[注]。展品说明揭示诗句来源为唐于良史的《春山夜月》。它使人想到一个与此相类的例子，即河南延津沙门古黄河渡口城址出土的一件白瓷碗（图2），碗心墨书相同的诗句。沙门城址的年代为宋金元时期[注]。有意思的是，周密《云烟过眼录》卷上记王子庆藏书画，中有宋哲宗所书便面，其辞亦为“掬水月在手，弄花香满衣”。

于良史不是名诗人，《春山夜月》亦非唐诗中的名篇，以诗文为装饰的陶瓷器皿也并不鲜见，然而此器的独特之处，却在于这一装饰纹样系连了从诗歌到图画以及由士人而民间而宫廷的一个完整有绪的传播史，因此我们不能不对它特存关注。

一、“掬水月在手”：从诗歌到图画

宋计有功《唐诗纪事》卷四十三录于良史诗三首，《春山夜月》即其一。诗云：“春山多胜事，赏玩夜忘归。掬水月在手，弄花香满

衣。兴来无远近，欲去惜芳菲。南望鸣钟处，楼台深翠微。”注一副纪实笔墨，写出幽境中的欢欣和意趣。其中“掬水月在手，弄花香满衣”一联也是白描一般的实录，却以诗句的有景有情使得月色下的清游成为故事而进入装饰艺术。

作为装饰纹样，它起始便是与诗歌挽手同行，亦自随着诗歌的演变而展现自己的生命力。

且来看诗歌。生活于南北宋之交的女诗人朱淑真有《掬水月在手》和《弄花香满衣》各一首，乃分题吟咏。诗前所冠《杂题》述其作意曰：“幼年闻说，有一人鬻文于京师辟雍之前，多士遂令作一绝，以《掬水月在手》为题，客不思而书云：‘无事江头弄碧波，分明掌上见姮娥。’诸公遂止之，敛金以赗其行。予喜此二句，恨不记全篇。因暇，漫吟续之。然翰墨文章之能，非妇人女子之事，性之所好，情之所钟，不觉自鸣尔，因成《弄花香满衣》一绝于后”。掬月一首云：“无事江头弄碧波，分明掌上见嫦娥。不知李谪仙人在，曾向江头捉得么。”弄花一首云：“艳红影里撷芳回，沾惹春风两袖归。夹路露桃浑欲笑，不禁蜂蝶绕人飞。”注《杂题》说明这是因旧闻而引动诗兴，可知“掬水月在手”一句早是由《春山夜月》中拈出来作为诗题，而所咏已经与原作无多关联注。

同样的诗题进入元曲，不仅风格，情境也是一变，如马致远所作套数〔仙吕·赏花时〕之《掬水月在手》与《弄花香满衣》二题注。前题曰：“古镜当天秋正磨，玉露瀼瀼寒渐多。星斗灿银河。泉澄潦尽仙桂影婆娑。〔么〕不觉楼头二鼓过，慢撒金莲鸣玉珂。离香阁近花科。丫鬟唤我，渴睡也去来呵。〔赚煞〕紧相催，闲笃磨。快道与茶茶嬷嬷。宝鉴妆奁准备着，就这月华明乘兴梳裹。喜无那，非是咱风魔。伸玉指盆池内蘸绿波。刚绰起半撮，小梅香也歇和，分明掌上见嫦娥。”昔日旧题在这里以清鲜流丽之辞铺陈为故事，便是借了闺阁中

人的心和眼，用“赋题”法生发每个题目之下的具体情事，因此也为这一题材的诗意图之诞生创造了条件。

而果然有了以此为题材的图画[注]。明谢承举《掬水月在手画屏》：“院凉夜彩流金蟾，海空秋华开素奁。含情欲共嫦娥语，画檐钩上真珠帘。姮娥住老广寒殿，金树银花四遮面。痴情苦思招不来，千古万古谁能见。铜盆一掬太液清，金蟾堕水秋分明。两轮上下互相荡，团团似爱纤纤擎。阴精含胎未分剖，白兔弃丹将遁走。水华璧影一规中，却入人间艳姝手。艳姝弄月还伤情，屈指圆缺频送迎。幽闺秋冷夜光静，千里有人关塞行。”“艳姝弄月”云云，系诗人生感，画图似未传达此情。由诗中所咏，可以知道屏风画里的几个主要情节：一是秋夜晴空的一轮满月，一是映月的水盆，一是纤纤素手向盆中掬水捧月的美人。

诗人笔下的画图似乎不传，但同类题材的画作却不止一件。台北故宫博物院藏一幅《浣月图》（图3），图绘秋花盛开的庭院一角，假山石上有引流吐水的龙头，下接坐在矮石台上的一个方鉴，鉴旁的一位女子簪花满头，腕着金缠钏，双手捧出映在水中的一轮圆月。此图旧传为五代之作，但以画风论，似在两宋之间。又上海博物馆藏一幅明无款《金盆捞月图》（图4），所绘场景与《浣月图》相似，庭院里也有山石、雕栏，却又是芙蓉、山茶、桃实、菊花等四季花果。梧桐树下的雕栏之畔，主仆五人。侍儿捧书者一，捧盆者一，又一人在桌旁备香。主人之一坐绣墩，手持纨扇，又一人伸手向盆中掬水，而一丸明月恰在掌中。所谓“院凉夜彩流金蟾，海空秋华开素奁”，“铜盆一掬太液清，金蟾堕水秋分明”，“水华璧影一规中，却入人间艳姝手”，情景与诗中所咏一般无二。两幅画作的命名不知出自何人，不过依诗中所咏，“浣月”、“捞月”皆未如“掬月”近情，因此合乎画旨的命名应该是“掬水月在手诗意图”。

从诗歌到图画，虽然一个不变的情节是“掬水月在手”，然而在唐人是乘兴，元明则已成故事，即有了规定情景。《掬水月在手画屏》特别点出“海空秋华开素衮”、“金蟾堕水秋分明”，那么原初偶然际会的“春山夜月”，此际已成金秋玩月，更有了一个重要的改变是它独属于女子。

女子的首饰于是也移植图画而用作装饰纹样，如出自湖南株洲攸县丫江桥元代金银器窖藏的一枝银脚金簪（图5）。金簪簪首绕图一周是枝叶纷披的朵朵菊花，花丛间一个山石座，座上一个金盆。略略俯身的一位女子覆云肩，绕披帛，腕戴缠钏，双手伸向金盆。这是在方寸大小的一枚金片上用镞镂和打造的办法做出有凹凸效果的图案，若干小件以另外的小金片打造成形，再焊接到图案中的相应位置，如金盆，如缭绕着的菊花细梗，如仕女的上半身。末于金簪首的背面再焊一柄银簪脚。以《浣月图》为参照，丫江桥金簪的取材得自当时流传的“掬水月在手”诗意图也很显然，女子金盆掬月的身姿，甚至手腕上的金缠钏竟也是相同的。受造型和尺寸大小的限制，金簪图案只能截取图画的一角场景，却是它的核心情节，或者说是图式的关键要素，即映月的水盆和掬月佳人。图案用遍开的菊花布景，也是意在点明时令而表现闺中玩月的情景。

作为金银首饰的装饰纹样，明代仍有这一图式的延续，如常州武进前黄明墓出土的一枝金簪[注]（图6）。不仅簪首图案布局与元代金簪一致，并且细节的安排，如金盆和山石座，女子妆束和抬头望月的身姿、旁边捧巾的侍儿以及图案上方的点缀花朵，也俱与明人《金盆捞月图》相仿。它的延续，其实是与绘画以及同时代其他工艺品纹样的延续同步的。

二、从省题诗到美人图

前节提到，“掬水月在手”之外，“弄花香满衣”也早以分题吟咏的形式出现在朱淑真笔下。宋代词调名中又有“爱月夜眠迟慢”、“惜花春起早慢”[注]，词意与调名一致。而“掬水月在手”、“弄花香满衣”、“惜花春起早”、“爱月夜眠迟”，在南宋均作为诗题而纳入省题诗的练习之作，南宋林希逸《竹溪鬳斋十一稿续集》“省题诗”两卷，又刘克庄《后村先生大全集》卷二十八，都收有这四个诗题[注]，那么它在当日是颇为人熟知的。

紧接着的发展线索，是《掬水月在手》、《弄花香满衣》、《惜花春起早》、《爱月夜眠迟》四题被特特拈出凑成一组，而专咏闺阁故事。清陈焯《宋元诗会》卷一百录元郑奎妻《掬水月在手》、《弄花香满衣》、《惜花春起早》、《爱月夜眠迟》四诗，大约是最早的组合之例[注]。此风且远被明代。明陈铎南曲小令《驻云飞》有《掬水月在手》、《弄花香满衣》、《摘花春起早》、《爱月夜眠迟》四题，自是遥承前人之意[注]。其中“惜”易作“摘”，也许是为了意思更为醒豁。

与此情形相应的是诗句作为日常生活器用的装饰纹样以及它的迅速传播。峰峰矿区文保所藏金代磁州窑枕（图7），枕面书“惜花春起早，爱月夜眠迟”[注]。镇江博物馆藏一件宋金时代的红绿彩瓷碗（图8），碗心书诗以为装饰，所存完整之句为“爱月夜眠迟”，另一句残存一个“起”字[注]。今推测此句当为“惜花春起早”。由开篇所举以“掬水月在手，弄花香满衣”为饰的两件时代相同的红绿彩诗文碗，可知这一组四题在宋金时代已经构成组合而进入装饰艺术，元代则继续流行。磁州窑文化创意园藏一件白地黑花大罐（图9），绕腹墨书一周“惜花春起早，爱月夜眠迟”[注]，诗句作为装饰纹样的风行，与同题诗歌的广为传唱正是一致的。

如同“掬水月在手”，“弄花”、“爱月”与“惜花”也有意境，有情思，有“颜色”，而宜入丹青。赵孟頫有《玩花仕女图》，或以为系为管夫

人写照，徐安生曾仿其意作《惜花春起早》[注]。王士祯《香祖笔记》提到的元人作《仕女惜花图》，亦《惜花春起早》诗意[注]。又瞿佑《乐府遗音》中有《南乡子·爱月夜眠迟画为王傑题》、《南柯子·掬水月在手画为王傑题》二首。传世绘画似未见出自文人画家的同题作品，不过上海博物馆藏款署“唐寅”的一幅《牡丹仕女图》（图10），虽然只是美人拈花玉立，空无背景，但由上方自题“牡丹庭院又春深，一寸光阴万两金。拂曙起来人不解，只缘难放惜花心”，可知画意是从“惜花春起早”翻出。

绘画之外，尚有剪纸。元岑安卿《题张彦明所藏剪纸〈惜花春起早图〉》句云“谁将妙意寄工巧，溪藤雪莹金刀小。丹青退舍松煤枯，剪出天真数分杪。筌熙倾轧空自夸，惟竞时人颜色好。无声有声两相副，此景此诗均压倒”[注]。筌，西蜀黄筌；熙，南唐徐熙。曰“溪藤雪莹”，那么是用白纸剪出图案；曰“惟竞时人”，可知这是当日绘画中的流行题材。所谓“无声有声两相副”，则点明此乃一幅诗意图。

与居室格局的变化相应，至于明代，四个诗题又演变为一组四幅的四时美人图而用作条屏。明初周宪王朱有燉《四景词》（咏惜花、爱月、掬水、弄花四轴），乃以春景对惜花、夏景对爱月、秋景对掬水、冬景对弄花[注]。在《金瓶梅》中，更有明确的叙事，——第五十九回写爱月儿房间里的一番布置，道“明间内供养着一轴海潮观音，两旁挂四轴美人，按春夏秋冬：惜花春起早，爱月夜眠迟，掬水月在手，弄花香满衣；上面挂着一联：卷帘邀月入，谐瑟待云来”。

以《掬》、《摘》、《惜》、《爱》为题的绘画、剪纸俱不传，但此一组四题的美人图却可以从明代瓷器的装饰图案中找到踪迹。最为明确的一个例子，便是常州博物馆藏明龙泉窑青瓷大碗（图11）。碗高10.2厘米，口径17.8厘米，碗心模印四美人，其左侧为诗句，如此两两为对依次排列。美人之一为盆中掬月，一侧是祥云上方涌出的月轮，旁题“掬水月在手”。美人之二为步月焚香，旁题“爱月夜眠迟”。

美人之三手拈花枝，其侧一个花盆，盆中亭亭秀出莲花一茎，旁题“弄花香满衣”。美人之四立于花鉴旁边，手抚鉴中伸展枝叶的一株牡丹，旁题“惜花春起早”[注]。可知它是提取了图式中带有标志性的一两个构图因素，而略去了其他场景，以此集中表现原本分作四幅的一组诗意图。又上海黄浦区求知中学明墓出土一件“青瓷侍女弄花碗”（图12），碗心图案与常州博物馆藏龙泉窑大碗的图案似乎完全相同，只是发掘报告没有刊发全形图片，四句题画诗则被读作“起早惜花春”、“薄衣弄花香”、“在手掬水月”、“眠迟爱月夜”[注]。由前例可知，“薄衣”之薄，必是一个“满”字，四句自当是惜花春起早、弄花香满衣、掬水月在手、爱月夜眠迟。此外尚有浙江省博物馆藏一件明龙泉窑青瓷大碗残片（图13），以所存“手”、“衣”、“迟”、“早”四个完整的字样，可见它的图案布局与前两例相同[注]。

以此为依据，我们不难找出更多的例子，即便图案没有榜题。如《元代瓷器》著录一件私人藏“龙泉窑青釉人物罐”（图14），刊发出来的罐面图案为掬水月在手图自无疑问；此图旁侧微露一架兰花盆和拈花仕女之半面，那么应是另一画面的“弄花香满衣”[注]。它的时代被定为元，但就构图和风格来看，当为明代物。

在明代瓷器装饰图案中，尚可以发现更多的例子。

湖北钟祥梁庄王墓出土一件“青花瑶台赏月图锺”[注]（图15），故宫博物院藏一件宣德款“青花人物高足碗”[注]（图16），又台北故宫博物院藏纹样一致的宣德款“青花庭园仕女图碗”、宣德款“青花庭园仕女图盘”各一件[注]。梁庄王墓墓葬年代为正统六年。故宫藏宣德款青花瓷器原是宫廷用器，而梁庄王墓出土的青花锺无论尺寸、样式和装饰图案都与它相同，唯无款识。按照当日的俗称，两器均可名作“锺”或“靶锺”[注]。几件器物装饰纹样的主图在被著录的各书中命名

及对场景的形容都不一致，其实图案是一样的，当然也是出自一个共同的粉本。

以台北故宫博物院藏青花碗为例（图17）。碗高6.9厘米，口径19.4厘米。外壁装饰纹样以器型的需要而成环形展开式构图。几曲雕栏拢作半圆，月台的阶条石勾出另外半边的轮廓与雕栏相接，由转角处露出的斗板石可见其高。三组山石花木之间为主仆成对的两组人物，瑶台赏月、玩月为一组，雕栏旁边折枝嗅花、提瓶浇花为一组。一边远景为一带青山，相对的另一边为几朵流云，流云开处一轮满月。明月清辉之下，是山石旁边、梧桐树下以盆水揽月的主仆二人，树后几朵轻云滃起，仿佛将与天边流云相接，庭中佳人便藉此一泓清水而“含情欲共嫦娥语”。不必说，其装饰图案的粉本是“掬水月在手”诗意图，并且很大可能是出自宫廷画院(注)，而把“弄花”情节也添绘于此以丰满画面。就此场景来说，也不妨把它看作“掬水月在手，弄花香满衣”红绿彩碗的绘图版，虽然同时烧造的一批青花瓷器中另有把全器布置为“弄花香满衣”的图案。

又《明代民窑青花》著录一件私人藏宣德至正统时期的“青花仕女纹梅瓶”（图18）(注)，瓶腹一周绘小院秋景，莲花宝珠望柱相连的几曲画栏，山石点缀其间，石畔植松，植竹，又秋菊一丛花开烂漫。栏边一个山石座，座上一具六出花口的圈足盆，当空一大朵祥云捧出一轮皓月，正落在佳人掌中。旁有侍儿捧巾，是另外添出的一个情节。《雍熙乐府》卷九〔南吕·一枝花〕《掬水月在手》句云，“风轻银汉清，云涟瑶天静。长空月正明，照乾坤皓魄澄澄，遍宇宙清光耿耿”；“金井畔梧桐弄影，绿窗前翠竹无声。玉盆注水安中正，轻轻挽罗袖掬水，春葱捧擎宝镜。玩弄寒冰，定睛观有影无形。剔团圞能破能成”。又同书卷十五明陈铎南曲小令〔驻云飞〕《掬水月在手》：“月色荧光，露滴梧桐秋夜凉。浅浅银波漾，高捧花台放。嗏，盆内玉纤长，弄蟾光。十指才舒，宝鉴来掌上，恰似嫦娥对镜妆”(注)

。——“无声诗”与“有声画”正是相得益彰。而此器自当名作“青花掬水月在手图长瓶”。

前举台北故宫博物院藏宣德款青花掬水月在手图碗，又款识与纹样相同的青花盘，都不是单独的一件，而是尺寸大小与纹样安排基本相同的各一组。故宫也藏有与之相同的若干件，是均为明代宫廷用器，并且为同时烧造的一批。如果把已经讨论的青花碗作为之一，那么现在可以来看青花碗之二（图19）注。碗高6.7厘米，口径19.6厘米。外壁绘庭院一区，院中山石玲珑，春花含露，新桃间翠竹，爱花人徜徉于花间石畔，地上几朵落英点出惜花心情。晓雾微蒙处绣阁开启，双鬟捧香奁立于阶除，以见起早之意。依仿常州博物馆藏龙泉窑大碗的例子，这里不妨为它配以时调，比如与〔驻云飞〕《掬水月在手》同为一组的《惜花春起早》：“早起因花，一夜狂风不住刮。恐伤蔷薇架，怕损荼蘼挂。嗏，推枕离床榻，自嗟呀。起整花丛，惊觉宿林雅（鸦），露湿凌波凉更滑。”

再看青花碗之三（图20）注。碗高6.8厘米，口径19.5厘米。外壁绘庭园景色，古松两株与两树秋桂相对，密叶繁枝，亭亭偃盖。花荫下、雕栏旁，佳人手拈桂花一枝与双鬟对语，三小鬟携琴、捧袱、持画随侍于园中。稍远处的轻云薄雾间隐现高阁一角。——〔驻云飞〕《摘花香满衣》：“花木芳菲，万紫千红似锦堆。采了栏边桂，又采篱边瑞。嗏，竹篮手中提，喜忘归。衣荡花枝，惹得馨香气，急（及）至回头日坠西。”

又宣德款“青花三友仕女秉烛夜游图盘”一件（图21）注。盘心画框内装饰松竹梅。外壁绘庭院里芭蕉疏柳，桂树婆娑。天边明月如水，流云无声，佳人扶双鬟院中步月，前面一小鬟秉烛，又一小鬟持纨扇在后。蕉荫旁边画堂一所，内置榻而无人眠，以见爱月眠迟之意。——〔驻云飞〕《爱月夜迟眠》：“爱月登楼，碾破银河碧汗流。

皎洁明如昼，光射纱窗透。嗏，万里楚天秋，雾浮收。赏玩银蟾，不觉三更后，斗转星移尤未休。”

如是可知台北故宫博物院藏宣德款青花器中计有：掬水月在手图碗一、盘一；惜花春起早图碗一，摘花香满衣图碗一、盘一；爱月夜迟眠图盘一。而由前面举出的各种例证可以推定，同时烧造的这一批宫廷用器，《掬》、《摘》、《惜》、《爱》四图在碗和盘必然都是齐全的。

总之，《掬》、《弄》（或作《摘》）、《惜》、《爱》四题最初由并无关联的省题诗而为人熟知，自元以来却逐渐成为用来表现闺秀清兴的固定组合，——不论诗歌还是图画。虽然风格或有变化，又或寄意略有不同，但几个基本意象几乎是不变的。如《掬水月在手》中的天际明月，庭间秋菊、映月之盆和掬月佳人，又《摘花香满衣》中手拈花枝的形象。其他二题则因为没有如此特定的场景而可以更加布置灵活，如美国圣路易艺术馆藏一件出自禹州窑场的明白地黑花红绿彩人物图罐（图22）注。器腹四个莲瓣式开光，其中之一绘庭园画栏之侧一位倚榻的佳人，旁侍双鬟抱持小儿。此即《惜花春起早》的另一个版本。前引元岑安卿《题张彦明所藏剪纸〈惜花春起早图〉》，开篇述其构图曰“流苏帐卷春寒轻，纱窗弄碧天微明。软红娇紫怯朝露，美人推枕心为惊。鬟云未挽香奁开，侍儿侧立肩婴孩。黄莺飞动花影乱，停梳睥睨犹相猜”，可知这一件瓷罐的图案自有所本，不过减少若干构图元素而已。

四题作为图式在以后的沿用中，尚有另外一种方式，便是从中选取若干表现元素组织为画面，而依然保持着原有的组合形式，如故宫藏明正德“青花庭园仕女图叠盒”（图23）注。盒分三重，中间两重的装饰纹样布置为四个单元。这里却有我们十分熟悉的表现元素，即园中的步月、携琴，又拈花者、理妆者，于是可知它分别取自《爱月夜迟眠》、《摘花香满衣》、《惜花春起早》三题。唯《掬水月在手》

一幅情节依然完整，与前举私人藏青花掬水月在手图长瓶相对看，二者图式的一致自可见得清楚。此一组四幅从《掬》、《摘》、《惜》、《爱》诗意图脱胎而出，当无疑义，但画面与诗题的联系似乎是松散的。这一演变过程正如同《十八学士图》变化为“琴棋书画”，即把有着具体内容和具体情节的故事，变为并无确指的一种生活方式或曰生活情趣，此则以诗意图中久为人们所熟悉的艺术语汇来表现闺秀风雅。

于是峰回路转又一番柳暗花明：表现闺阁清事的诗与画已悄然演变为女子一项优雅的修养。清初传奇小说集《女才子书》在卷首列出美人之为美人的标准，如“一之容”，“二之韵”，“三之技”，“四之事”，“五之居”等，凡十项，“掬水月在手”即“四之事”中的一件[注]。清顺治刊本《女才子书》中一幅《郑玉姬》小像（图24），便是“掬水月在手”传统图式的照搬，而此情此景，原与故事情节毫无关联，那么它也正是选择了卷首列出的美人标准之一而用来塑造形象。又有上海博物馆藏一对康熙景德镇窑青花仕女图瓶（图25），两个瓷瓶一面是图案相同的博古图，一面分别采用“惜花春起早”、“弄花香满衣”的图式[注]。这时候甚至可以说，欣赏者是否知道图画的出典已经不很重要了。

有更多的例子可以表明这一组图式在清代宫廷中的延续不衰，不论绘画还是器皿装饰。活跃于康熙初年的宫廷画家焦秉贞有《仕女图册》八开[注]，其中“桂香濯月”一幅绘当空一轮明月，桂花树下的轩中美人双手探向身边的水盆，盆边立着捧巾的侍女（图26）。画旨自然是“掬水月在手”。故宫博物院藏康熙款青花“仕女游园图碗”（图27）[注]，为清官窑仿明官窑之作，所谓“仕女游园图”，实则原样依仿前朝青花瓷器图案“弄花香满衣”。清宫养心殿造办处档案乾隆五年“油作”一项记有“黑漆深雕爱月云盘一对”[注]。又故宫藏清顺治青花秋叶纹盘（图28），盘心秋叶题诗曰“惜花春起早，爱月夜眠迟”[注]。

尚有范围更广的延伸。清代画家夏翚有一方闲章（图29），印文作“掬水月在手”[注]，它是否为一幅仕女图而制呢，此诗自唐以来便游走于歌诗与图画之间，为雅俗所共赏，绵延至清而不断[注]，欣赏者喜其诗意，喜其故事，或者其他，都是可能的。而在诗词剧曲与图画的相互依偎中，剧曲的传播作用尤其不可轻觑。元杂剧《玉壶春》第四折，李斌斥责强占素兰的山西富商甚舍，在〔双调新水令〕一曲中唱道“量你个野蜂儿怎调和蜂蜜，颓气了惜花春起早，拽塌了爱月夜眠迟”[注]。《牡丹亭》第十二出《寻梦》，杜丽娘有〔月儿高〕一曲，句云“几曲屏山展，残眉黛深浅。为甚衾儿里，不住的柔肠转？这憔悴非关，爱月眠迟倦。可为惜花朝，輭迷痴觑庭院？”明杂剧《渭塘奇遇》更用它來写出酒家女的风神态度。第一折正旦扮剧中主角，出场自报家门曰：“妾身姓卢，小字玉香。年长一十八岁。幼承父母鞠养成人，习成针指女工，及于文翰。我平昔最爱清致，父亲与我盖一轩，名曰瞻翠轩，有玩器书画铺陈轩内。自小好吹玉箫。我父开一酒馆，我若闲时，在帘下看来往者，着我悦心释闷。俺在这渭塘店上，是好清幽自在也呵。……”接着以〔混江龙〕一曲唱出“我幼承家训，习成针指更通文。则我这面堆红粉，髻挽乌云，每遍弄花香满衣，几回玩月长精神”[注]。清朱佐朝《艳云亭》传奇《痴诉》一出，演述被迫装疯的萧惜芬向算命先生诸葛谙遮遮掩掩吐露身世，其中唱道“小痴儿桌儿上有美羹甜，小痴儿架儿上有锦绣穿。小痴儿脂脂粉粉画容颜。小痴儿也曾惜花春早天，小痴儿也曾爱月夜迟眠。小痴儿也曾松筠兔管咏涛笺”[注]。可知与锦衣玉食、吟诗作赋并列的“惜花春早天”、“爱月夜迟眠”，也正是教伊人萦怀的赏心乐事之一。而《痴诉》原是此剧最常上演的折子戏，且改编为子弟书，并完整保留了“惜花”、“爱月”之句[注]。当然尚有必要提到，“惜花春起早，爱月夜眠迟”是进入蒙学书《增广贤文》的。

在“闺情”的题目之下，历来以抒写男女之情者居其要，《掬》、《摘》、《惜》、《爱》四题却是不多的表现闺中清兴的一组，好像

元散曲中流行的“四时行乐”而成为闺秀风流，吟咏的同时，又化身为各种装饰纹样，不仅流行数百年而不衰，且在流行过程中不断被注入新的生命，发展为图画，成熟为图式，在瓷器、金银器等工艺品中展现它的绰约风姿，由元而明，风行了不算短的一个时期。可以说，这也是不多的被写入画图且形成图式流传长久的一组。只是“无声”与“有声”的互为影响、互为渗透在走向程式化之后，二者遂又逐渐分离，诗意图中的诗意因此逐渐淡去，而仅存图式。此中意味于是久被封存，以至于作为器皿装饰图案已不能为人们所认识。最为流行的掬水月在手图，竟多被今人误读(注)，未免深负古人。

分别以“掬水月在手，弄花香满衣”和“惜花春起早，爱月夜眠迟”为装饰的两件红绿彩碗，其发现是偶然的，却因此“凑巧”揭出由诗歌到图画的一个纹样传播史，则这里的“凑巧”，原有着它所关联的时代风气之必然。也因此这一条线索使我们有可能拼缀起曾经有过的生活图景，并发掘出把诗意凝定为各种造型艺术的才智和匠心。

---

1. 此器时代约当十三世纪。深圳博物馆等《精彩——金元红绿彩瓷器中的神祇与世相》，图一○四，文物出版社二○○九年。

2. 国家文物局《2007中国重要考古发现》，页158，文物出版社二○○八年。

3. 宋孔延之《会稽掇英总集》卷八录此诗，题作《宿天衣寺》。

4. 《朱淑真集注》（冀勤辑校），页139~140，中华书局二○○八年。按元人《东南纪闻》卷二记南宋事曰：“昔有诗客朱少游者，在街市间立卓卖诗，以精敏得名。一日有士人命以‘掬水月在手’一句为题，客应声云：‘十指纤纤弄碧波，分明掌上见姮娥。不知李白当年醉，曾向江边捉得么。’”此则纪事当即朱淑真幼年所闻知者。

5. 南宋谢翱《效孟郊体》其七：“闺中玻黎盆，贮水看落月。看月复看日，日月从此出。爱此日与月，倾写入妾怀。疑此一掬水，中涵济与淮。泪落水中影，见妾头上钗。”北京大学古文献研究所《全宋诗》，册七○，页44316，北京大学出版社一九九八年。陈衍《宋诗精华录》卷四选录此诗，评曰“诗有奇想，视东野，殆将突过黄初”。按文天祥开府延平，翱从之，天祥死，翱亡匿，所至辄哭。是诗所寓，亦同此哀，不过借了当日习见的闺中玩月而已。则诗之造境，实非“奇想”。

6. 隋树森《全元散曲》，页255～256，中华书局一九六四年。

7. 清顾复《平生壮观》卷十“王绂”条录其画作《玉堂斋戒》，道“月色当空，松阴满地，轩中弹琴弈棋者十余人，庭中一盥手者，得‘掬水月在手’意”。以“掬水月在手”诗意为美人塑形，已见于明初画家的丹青。

8. 此系武进博物馆展厅所见并摄影。

9. 唐圭璋《全宋词》，册五，页3829～3830，中华书局一九六五年。

10. 两集中又有司空图“棋声花院闭”，魏野“洗砚鱼吞墨”、“烹茶鹤避烟”，等等，其性质是相同的（《全宋诗》，册五九，页37340～37341；册五八，页36508~36509）。

11. 同卷又有作者的《春词》、《夏词》、《秋词》、《冬词》四首写闺中四时，亦可见意。

12. 全曲见本文后引。按此收在明郭勋编《雍熙乐府》卷十五，不注出处。据隋树森《雍熙乐府曲文作者考》（页175，书目文献出版社一九八五年），知作者为陈大声，四题均见陈氏所著《月香亭稿》，题作“题情”，共七首；又见《秋碧乐府》。陈铎，字大声。约生于正统之末，卒于嘉靖之初，详考见郑骞《陈铎（大声）及其词曲》，页249，《景午丛编·下集》，中华书局（台湾）一九七二年。

13. 王兴《磁州窑诗词》，页42，天津古籍出版社二○○四年。

14. 王书敏等《镇江出土的河南窑口瓷器》，页216，图三：2，《中国古陶瓷研究》第七辑，紫禁城出版社二○○一年。

15. 今陈列于中国磁州窑博物馆展厅，照片为参观所摄。

16. 明汪砢玉《珊瑚网·名画题跋》卷八“赵鸥波玩花仕女图”云：“是图为项又新家物，董玄宰尝共余过之，时悬画于读易堂之松轩。玄宰玩赏不已，曰：‘似此光景，应为管夫人写照耳。’闻松女徐安生曾仿其意作《惜花春起早》。……余亟觅之，不得。无何又新物故，所藏多散逸，余得其书画数十种，赵笔其一焉。红亭翠筱间高峰兀立，姚黄魏紫参差其下，玩花人正与徐娘当年所写惜花人相若。”

17. 《香祖笔记》卷十二曰“赵甥执端以元人画二轴索题”，“其一《士女惜花图》，丛花片石。予昔藏江上女子周禧画《惜花春起早》一帧，似是临摹此画”。按周禧画事，见《居易录》卷十八。

18. 顾嗣立《元诗选·初集》，页1690，中华书局一九八七年。

19. 《朱有燉集》（赵晓红整理），页583～584，齐鲁书社二○一四年。

20. 本文照片承林健先生帮助拍摄并惠赐，谨深致谢忱。此器曾发表于杨玉敏《常州博物馆藏龙泉窑瓷器研究》一文，见《东南文化》二○○二年第七期，页88；图四（系一模糊不清的黑白照片）。文曰该碗“腹部为模印四仕女图，间以‘异花春起早’、‘春花香满衣’、‘掬水月在手’、‘爱月夜眠迟’四诗句文，碗内心印一个‘旺’字。外壁口沿处饰一周回纹，腹部随意刻划草枝纹”，并据以认为，“以吉祥语作装饰是明代龙泉窑器典型的装饰手法”。又浙江省轻工业厅等《龙泉青瓷》（文物出版社一九六六年）图六八“印花

人物故事纹碗”图版说明云，这一类印花碗中“比较少见的为‘爱月夜眠迟’、‘惜花春起早’、‘养花香满衣’、‘掬水月在手’等五言句，字旁各立仕女”（图版亦为模糊一片的黑白照片）。按“异花”系“弄花”的释读之误；“养花”似亦如是。又按：癸巳初冬参观安吉博物馆，见展厅陈列中也有造型与纹饰与之相同的一件明代龙泉窑大碗。

21. 何继英《上海明墓》，页158，彩版一○五：4，文物出版社二○○九年。作者于碗心图案描述道：“内壁人物图案为一组侍女弄花图，分为四组。一组题字为‘起早惜花春’，一妇人在观看一盆盛开的牡丹花；一组为‘薄衣弄花香’，一侍女手拿一枝含苞待放的花苞，双目注视着一盆盛开的莲花；一组为‘在手掬水月’，月亮升到云彩上，侍女仍在给花浇水；一组为‘眠迟爱月夜’，天很晚了，侍女仍在灯下赏花。四组间饰杂宝等。高10厘米，口径17.5厘米，底径4厘米。”

22. 汤苏婴《浙江省博物馆典藏大系·窑火遗韵》，页93，左下图，浙江古籍出版社二○○九年。

23. 叶佩兰《元代瓷器》，图四四五B，九洲图书出版社一九九八年。

24. 器高10.1厘米，口径15.5厘米。湖北省文物考古研究所等《梁庄王墓》，页83、图一○六，彩版八八，文物出版社二○○七年。图版说明曰：“外壁的三组人物故事：第一组有人物四人，其中一位似系老妇，侧身坐在石墩上，身后站一丫环，双手持扇；面对老妇站立一位年纪轻轻的女子，其右边侧立一童子（或丫环）。此组画面的地上前有草，两侧各有一假山、松树或芙蓉树，后有砖砌曲垣，天上有云和月亮。第二、三组各有一位青年女子和一名丫环，其位置前后恰恰相反。第二、三组画面的地上，前有花草，后有连通栏杆；其天上，第二组为流云，第三组为远山。”

25. 器高10.2厘米，口径15.5厘米。耿宝昌《故宫博物院藏明初青花瓷》，图一五八，紫禁城出版社二○○二年。

26. 《〔台北〕故宫藏瓷大系·宣德之部·上》，图一八、图八六，台北故宫博物院二○○○年。

27. 与青花锺同出者有银鎏金盏托一，银鎏金盖一，而另一组银鎏金托青花盖锺的金盖有铭曰：“承奉司正统二年造金锺盖四两九钱”（《梁庄王墓》，页79）。报告因将式样相同的这两件青花器定名为“锺”。按这一种足之上下大体等粗的高脚杯，明代也称作“靶锺”或“靶杯”。如高濂《遵生八笺》卷十四《论饶器新窑、古窑》中举出的“龙松梅茶靶杯、人物海兽酒靶杯”。

28. 王士性《广志绎》卷四：“宣窑五彩堆垛深厚，而成窑用色浅淡，颇成画意，故宣不及成。然二窑皆当时殿中画院人遣画也。”

29. 穆青等《明代民窑青花》，图一，河北人民出版社二○○○年。著录者说它“主题纹饰是一幅优美的人物故事图案：幽静的庭院中，一位衣衫华丽的贵妇正在用净水洗手”，“‘焚香祷月’是流行于明代妇女中的一种习俗，作者没有去正面描写拜月的场景，而是抓取焚香前用净水洗手的情节，准确地刻画出祈祷者虔诚的心态，反映了广大妇女渴望婚姻美满、幸福吉祥的美好愿望”。见该书页9。

30. 明郭勋编，《四部丛刊续集》本。

31. 《〔台北〕故宫藏瓷大系·宣德之部·上》，图八七。

32. 《〔台北〕故宫藏瓷大系·宣德之部·上》，图八八。又同书图二一“宣德款青花三友庭园仕女图盘”外壁纹样图式与此碗相同。

33. 《〔台北〕故宫藏瓷大系·宣德之部·上》，图二○。按故宫藏有同样的一件，见故宫博物院《故宫藏传世瓷器真赝对比历代古窑址标本图录》，图九○，紫禁城出版社一九九八年。

34. 郭学雷《明代磁州窑瓷器》，页58，文物出版社二○○五年。

35. 耿宝昌等《故宫藏文物珍品大系·青花釉里红》（中），图五二，上海科学技术出版社二○○○年。图版说明云：“两层屉各绘仕女游于庭院之中，画面分别为赏花、焚香、品茗、携琴等。”

36. 是书署“鸳湖烟水散人”著。烟水散人即徐震，字秋涛，秀水（今浙江嘉兴）人。全书十二卷，卷各叙一才女故事，郑玉姬即其一。又清陈森《品花宝鉴》第五十四回，曰梅子玉成亲之后，“闺房之乐，真是乐不可言。一个仕女班头，一个才人魁首，或早起看花，或迟眠玩月，或分题拈韵，或论古辨疑”。

37. 《康熙大帝与太阳王路易十四特展：中法艺术文化的交会》，页224～225，台北故宫博物院二○一一年。

38. 《故宫文物月刊丛书·1·名画荟珍》，页373，台北故宫博物院一九九二年。按照图版说明的命名，第一幅为柳院秋千，第二幅风雨微吟，第三幅莲舟晚泊，第四幅桂香濯月，第五幅梧阶夜雨，第六幅松阁笙歌，第七幅梅窗刺绣，第八幅秉烛敲棋。

39. 耿宝昌等《故宫博物院藏文物珍品大系·青花釉里红》（下），图六五，上海科学技术出版社等二○○○年。图版说明曰：“外壁通景青花绘《仕女游园图》，五位娇媚的仕女款款穿行于青松赤桂、鸟语花香的庭院之中，有的折桂相赠，有的抱琴相随，四周衬以远山祥云。”

40. 张荣《养心殿造办处史料辑览》（第三辑·乾隆朝），页125，故宫出版社二○一二年。

41. 郑宏《关于故宫藏顺治朝瓷器的思考》，页77，《中国国家博物馆馆刊》二○一一年第八期。

42. 《中国古代闲章拾萃》，页158，江苏美术出版社一九八七年。夏翚，原名丕雉，字羽谷，号云山子、云山外史，砚田公，江苏昆山人。嘉庆道光间画家。

43. 满族女词人西林春有《惜花春起早》与《爱月夜眠迟》两阕，均题作“本意”，即词意与调名相合也。前者曰：“晓禽鸣，透纱窗、黯黯澹澹花影。小楼昨宵听尽夜雨，为著花事惊醒。千红万紫，生怕他、随风不定。便匆匆、自启绣帘看，寻遍芳径。阶前细草濛茸，承宿露涓涓，香土微泞。今番为花起早，更不惜、缕金鞋冷。雕栏画槛，归去

来、闲庭幽静。卖花声、趁东风，恰恰催人临镜。”后者曰：“树影朦胧，望小蟾乍涌，人立桐阴。草根虫语，沾衣露下，双双睡稳胎禽。芭蕉掩却红灯，天街夜色深沉。又谁家、一声声，不住敲动寒砧。当此月满风微，把冰丝再鼓，谱入瑶琴。井栏杆外，闪闪不定，萤火几点难寻。清辉暗转花梢，良宵一刻千金。想嫦娥、也如我，爱月不顾更深。”金启孮等《顾太清集校笺》，页619~621，中华书局二〇一二年。按两题校笺均释曰“词调名”，则释义犹未尽也。

44. 《元曲选》，册二，页487。

45. 王季烈《孤本元明杂剧》第四册，中国戏剧出版社一九五八年。

46. 《缀白裘·五集》卷三。

47. 北京市民族古籍整理出版规划小组《清蒙古车王府藏子弟书》，页213，国际文化出版公司一九九四年。

48. 唯谢玉珍《明初官方用器人物纹的意涵》正确指出台北故宫博物院藏“宣德款青花仕女碗”为“掬水月在手”诗意图（页100），不过注释中的引证文献断句有误，《〔台北〕故宫学术季刊》第二十五卷第一期（二〇〇七年）。

有美一人

——历代美人图散记注

中国的人物画自古便有讲故事的传统。明谢肇淛《五杂组》卷七：“宦官妇人每见人画，辄问甚么故事，谈者往往笑之。不知自唐以前，名画未有无故事者。”这里所谓“宦官妇人”，似可泛指不具备士大夫欣赏趣味的民众。《西游记》第十四回曰悟空别了师父，径转东洋大海的龙宫，坐定之后，“见后壁上挂著一幅‘圯桥进履’的画儿。行者道：‘这是甚么景致？’龙王云云”，便是一个现成的例子。而这原是作者为着后面的情节发展特别铺垫的一笔，悟空也正是从这一幅人物故事图中读出了隐喻。

用美人图来讲故事，两汉魏晋最为流行的当属列女图，而多绘于屏风。此际小曲屏风与床榻的结合，在某种意义上也可以说特别促进了屏风画的发展，屏风之多曲使得屏风画可以表现更为丰富的内容，传统的先贤、列女、孝子之类画传都很适合在多曲屏风上铺展为连续的画面，图文并茂，耐得久视，与壁画相比，又有更换之便。王室士族则尤其注重经史故事的传写，以为它特有劝诫与教化的功用。《后汉书》卷二十六《宋弘传》：光武帝时，“弘尝讌见，御坐新屏风，图画列女，帝数顾之。弘正容言曰：‘未见好德如好色者。’帝即为徹之”。《后汉书》卷十《顺烈梁皇后传》曰“顺烈梁皇后讳妠，大将军商之女，恭怀皇后弟之孙也”，“少善女工，好史书，九岁能诵《论语》，治《韩诗》，大义略举。常以列女图画置于左右，以自监戒”。所谓“列女”，本是诸位女子之意，但选入屏风画者必是《列女传》中“母仪”、“贤明”、“仁智”、“贞顺”等类别之下的楷模。然而如此诸位

却并非个个貌如无盐，而多半德容兼备，不免引得至尊频频回顾，是喜其颜色而非爱其德行也，则“图画列女”的屏风实即美人图之属。

北魏时期最为著名的一个例子，是山西大同司马金龙墓出土的漆画屏风（图1），它创作在太和八年之前，屏风正面图画列女，屏风之背图画先贤。列女图作为屏风画，本来是传统，不过它出在北魏司马金龙墓，以墓主人的出身、婚姻、仕途经历以及相关的若干历史背景，屏风画的题材选择应该还有它的特殊意义。当然司马金龙是政界人物，屏风和他的政治生活相关是情理中事，也许不能代表世风。

南朝宫体诗中的咏美人，由萦回其间的香艳气息可见得诗人入微之观察，以诗题标举的“名士悦倾城”之“悦”，更使得辞笔画出的美人图远离“监戒”之传统。而摹画美人的笔，早在诗的笼罩之下。梁简文帝萧纲《咏美人看画诗》：“殿上图神女，宫里出佳人。可怜俱是画，谁能辨伪真。分明净眉眼，一种细腰身。所可持为异，长有好精神。”[注]“分明净眉眼，一种细腰身”[注]，时尚之美人也。《历代名画记》卷七述南齐画人，“沈粲”一条作者引姚最之说云“笔迹调媚，专工绮罗，屏障所图，颇有情趣”，可遥想其韵致。此际美人图常见的题材之一是女仙，或绘于团扇，或绘于画屏，是所谓“亦有曲帐画屏，素女彩扇”也（江淹《空青赋》）。如江淹《杂体诗》三十首中的拟班婕妤《咏扇》“纨扇如圆月，出自机中素。画作秦王女，乘鸾向烟雾”，又《扇上彩画赋》“乃杂族以为此扇，为君翳素女与玉琴”；“玉琴兮散声，素女兮弄情”；“玉琴兮珠徽，素女兮锦衣”。在河南邓县南朝墓出土画像砖中，便可看到“天人”的昳丽（图2）[注]；释道并存的敦煌莫高窟第二八五窟西魏壁画，也有云中弄清音的飞仙（图3）。而在这里，作为供养人的“清信女”，也是合乎时尚的衣带当风，袅袅婷婷（图4），竟也教人想到“笔迹调媚”之语。

盛唐屏风画中流行的“士女画”和“子女画”，早没有如列女图那样的故事，新疆吐鲁番阿斯塔那唐墓出土美人图屏风（图5），色彩明丽

娇媚，画中人无不姿容丰艳，秀色烂发。它是偶然的遗存而使我们看到遗存所昭示的一种时代风气。屏风上的美人似乎多是舞容，诗人所以曰“歌舞屏风花障上，几时曾画白头人”（白居易《春老》）。《酉阳杂俎·前集》卷十四记载的一则故事最为有趣：“元和中，有一士人失姓字，因醉卧厅中。及醒，见古屏上妇人等悉于床前踏歌，歌曰：‘长安女儿踏春阳，无处春阳不断肠。舞袖弓腰浑忘却，蛾眉空带九秋霜。’其中双鬟者问曰：‘如何是弓腰？’歌者笑曰：‘汝不见我作弓腰乎？’乃反首，腰势如规焉。士人惊惧，因叱之，忽然上屏，亦无其他。”所谓“腰势如规”，其模样可以从约略同时的敦煌壁画中看到，即莫高窟第三六一窟（晚唐）南壁的百戏童子：一小儿反首弓腰，鼓腹托起一个单腿独立的舞盘小儿（图6）[注]。《酉阳杂俎》中的这一则纪事虽然略如志怪，却别有真切近人的一种可爱。陕西周至县唐墓出土一组彩绘陶塑[注]（图7），也正如同从古屏上走来踏歌的舞人个个欲作弓腰而反身向后，眉微蹙，眼微合，“舞袖弓腰浑忘却，蛾眉空带九秋霜”，神情之仿佛亦如其歌也。

把女性作为感情或感性、感觉的暗喻与寄托，以词的兴起而使它发挥到极致。女子的饰，女子的衣，围绕着女子的一切悱恻缠绵，成为晚唐五代词的言情之发端。词作者用有关女性的一切来代表对世俗生活的沉湎和想象，也以此寄顿自己“道”与“志”之外的情感。词中女子的身份其实并不确定，甚至很难说清是哪一种社会角色，伊人在这里只是一种叙述语言和叙述方式。如飞卿词中的《菩萨蛮》十四首，声音谐美，文字轻软，写闺情（或曰“倡情”，——浦江清语）而善作体贴语，词笔又恰如画笔，十四首词乃如十四扇风姿各异的美女图屏风。“小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。照花前后镜，花面交相映。新帖绣罗襦，双双金鹧鸪。”略无悲喜，算不得感伤，更谈不到“监戒”，不过是若有还无的一点惆怅，而成为唯美的空气里最为适宜的点缀。又如出自敦煌的《云谣集杂曲子·倾盃乐》：“窈窕逶迤，貌超倾国应难比。浑身挂绮罗装束，未省从天得

知。脸如花自然多娇媚。翠柳画娥眉，横波如同秋水。裙生石榴，血染罗衫子。观艳质语软言轻，玉钗坠素绾乌云髻。年二八久镇香闺，爱引猧儿鹦鹉戏。十指如玉如葱，银酥体雪透罗裳里。堪娉与公子王孙，武陵年少风流婿。”在这样的旋律中再来看唐五代美人图，比如新疆吐鲁番阿斯塔那出土的屏风画，比如《簪花仕女图》（图8），岂不是如闻一曲配合无间的合奏么。而唐代皇室贵胄墓葬出土的石椁线刻画，便好似图画形式的“宫词”。“鹦鹉谁教转舌关，内人手里养来奸。语多更觉承恩泽，数对君王忆陇山。”——王建《宫词》也。“春天睡起晓装成，随侍君王触处行。画得自家梳洗样，相凭女伴把来呈。”——花蕊夫人《宫词》也[注]。类似的意象，其实早已跃然于画图，比如分别出自懿德太子李重润墓和武惠妃亦即贞顺皇后墓的石椁线刻画[注]（图9）。当然在研究者的眼中，仍然可以从唐代美人图中读出“载道”的色彩。白适铭《盛世文化表象：盛唐时期“子女画”之出现及其美术史意义之解读》，即把它“作为图解盛唐政治、文化、社会、历史现况之重要视觉媒介”，由此揭示出画中所“呈现的政治文化性格”[注]。

至于两宋，今存世的美人图很少，临摹古本之外，以女性为主角的《瑶台步月图》、《招凉仕女图》、《歌乐图》[注]（图10）、《饮茶图》[注]（图11），等等，与其说是美人图，不如说是风俗画。当然女子之写真依然是流行题材，只是未能留存下来。《夷坚志·补》卷十《崇仁吴四娘》曰，临川贡士张攀赴省试，暮宿旅店，在床榻荐席下边得绢画一幅，却是榜题“四娘”二字的美人写真，以此成就不可思议的一段好姻缘。这时候的枕屏也常常图画美人。《夷坚志·支志庚》卷九《程老枕屏》曰：乡人程景阳夜卧，“灯未灭，见二美女，綰乌云髻，薄粧朱粉坐于傍，戏调备至”，“因碎所卧枕屏，方于故画绢中得二女，盖为妖者，亟焚之”。此与前引《酉阳杂俎》中的屏风美人故事相类，不过少了情趣。又有宋宗室赵必𤩪的《戏题睡屏》四绝，由诗

意可推睡屏所绘是分事琴、棋、书、画的“四美图”[注]，正是透出此际美人图中的一点新消息。

宋诗人笔下的四美图不曾传世，但尚有金代作品可见，便是出自黑水城遗址的“平阳姬家雕印”木刻版画《四美图》（图12）。所绘四美各有榜题：班姬在左，绿珠在右，王昭君、赵飞燕居中。画心上面的扁框内刊刻“随朝窈窕呈倾国之芳容”十个大字。版刻之精，固然教人叹赏不置，不过在美人图的题目下读画，便觉更有意味的是标明题旨的十个大字。由此可知这里另外树立了一个载道与言情之外的“选美”标准，即宫廷美人，即在作者看来是纯粹以窈窕芳容书写历史的女儿辈。

元明以后的美人图很少再见“时世妆”。女子多如《四美图》一般身穿集萃式的可以适用于各个时代的“古装”，而背负时代风尚所赋予伊人的讲故事的功能。袁桷六言诗《题美人图》，所咏为西施、昭君、冯妃、班姬、洛妃、绿珠、寿阳、张丽华，凡八美[注]。除却《冯妃》一首“目送亭亭秋水，腰迴款款春风”微见画笔之外，余皆以美人故事寄慨。而故事性的空前丰富，也便是明代美人图的特色之一。传统的女仙故事依然是文人画家不时拈出的题材，只是强半被以吉祥寓意。此外又有笔记小说和戏曲故事的才子佳人以及以女子为主角的诗意图。与居室格局的变化相应，明代常见的形式是条屏，因此多为一组四幅。瞿佑《乐府遗音》有《一萼红·题钱舜举四美人图》，四图分别为《秦女吹箫》、《二乔观书》、《西厢待月》、《御沟流水》。不过所谓“钱舜举”，恐怕是托名。成书于嘉靖年间的《风月锦囊》录《山坡羊》：“闷来时在秦楼上闲站，猛抬头见吊屏四扇。头扇画的襄王秦女，二扇画的是郑元和配着李亚仙。第三扇画的是吕洞宾戏着白牡丹，第四扇画的是崔莺莺领张生和红娘在西厢下站。”[注]明秦简王朱诚泳有《四美人图为永寿王东轩题》四首[注]，虽然每一首诗不曾标目，但据题咏之形容，可知四美人图分别为“惜花春起早”、“爱月夜眠迟”、“掬水月在手”、“弄花香满衣”诗意。《金瓶梅》第五十九回写爱

月儿房间里的一番布置，道“明间内供养着一轴海潮观音，两旁挂四轴美人，按春夏秋冬：惜花春起早，爱月夜眠迟，掬水月在手，弄花香满衣；上面挂着一联：卷帘邀月入，谐瑟待云来”。这里的“四轴美人”，正是当日最为流行的一组四首诗意图，专意用来表现林下风流而普及到秦楼楚馆。今天所见到的尚有数量不少的器皿图案，可据以想见其所依凭的粉本之仿佛。

明代士大夫间盛行的“行乐图”移用于“美人”，也添助故事。《牡丹亭》第十四出云丽娘对镜写真，且描且叹：“影儿呵和你细评度，你腮斗儿恁喜谑，则待注樱桃，染柳条，渲云鬟烟霭飘萧。眉梢青未了，个中人全在秋波妙，可可的淡春山钿翠小。”（〔贴〕宜笑，淡春风立细腰，又似被春愁搅）。“谢半点江山，三分门户，一种人才，小小行乐，撚青梅闲厮调。倚湖山梦晓，对垂杨风袅。忒苗条，斜添他几叶翠芭蕉。”写罢，又且题且吟：“近覩分明似俨然，远观自在若飞仙。他年得傍蟾宫客，不在梅边在柳边。”继而分付春香：“这一幅行乐图，向行家裱去，叫人家收拾好些。”而一段教人如醉如痴的风流传奇，即由此一幅行乐图牵出发展的线索。

清代美人图，不妨援引《红楼梦》中一个很有意思的细节：第四十一回曰刘姥姥醉入怡红院，“进了房门，只见迎面一个女孩儿，满面含笑迎了出来。刘姥姥忙笑道：‘姑娘们把我丢下来了，要我碰头碰到这里来。’说了，只觉那女孩儿不答。刘姥姥便赶来拉他的手，‘咕咚’一声，便撞到板壁上，把头碰的生疼。细瞧了一瞧，原来是一幅画儿”。这是少年公子居所屏门上的美人图。与小说中的布置近似者，有清宫旧藏“十二美人图”。它原是雍正尚为雍亲王的时候贴在圆明园深柳读书堂围屏上面的画作，朱家溍《关于雍正时期十二美人画的问题》依据清代内务府档案已把它的来龙去脉考证清楚，并提议为之另拟名称叫作《雍亲王题书堂深居图》十二幅，或《深闺静晏图》十二幅[注]。

“十二美人图”不仅原本无题，其中的每一幅，也不曾标目。去岁初春，一函两卷的《国家艺术·十二美人》以美奂美仑的形式隆重推出注。装帧设计出自名家之手，对唯美的追求体现在每一处细节，展卷即觉“青春版”《牡丹亭》的气息扑面而来，“如花美眷，似水流年”，真个是“姹紫嫣红开遍”。前面冠以“国家艺术”，更见出美的等级几于至高无上。

历代美人图一路看过来，此刻把目光停留在“十二美人”，不难发现它的作意取自“行乐图”。“谢半点江山，三分门户，一种人才，小小行乐，撚青梅闲厮调。倚湖山梦晓，对垂杨风袅。忒苗条，斜添他几叶翠芭蕉。”杜丽娘手绘行乐图的自赞颇可移来为“十二美人”敷衍题旨，只不过后者是为想象中的美人写真。

就艺术水平来说，很难给予“十二美人”很高的评价，虽然画得十分用心，——美人个个面目姣好，仪态优雅，却是整齐划一毫无个性风采，终不免匠气十足。它的引人注目，在于画中的“物”和“物”中所含藏的故事。出之以写实之笔，画中器物遂可与清宫旧藏相对应。彭盈真《无名画中的有名物》多已揭发二者间的联系注。而解读物中之故事，便不能不寻找画幅背后不会缺少的创作依据。用钱锺书的话说，“风气是创作里的潜势力，是作品的背景”（《中国诗与中国画》）。推动这一组画作的“潜势力”，依然与宋金以来的传统接续，即女子的素养：自我期许与来自异性的期许。

清初传奇小说集《女才子书》卷首，列有美人之为美人的标准，凡十项，——“一之容”，“二之韵”，“三之技”，“四之事”，“五之居”“六之候”、“七之饰”、“八之助”、“九之馔”、“十之趣”。所谓“三之技”，为弹琴、吟诗、围棋、写画、蹴鞠、临池摹帖、刺绣、织锦、吹箫、抹牌、深谙音声、秋千、双陆。“四之事”，则护兰、煎茶、焚香、金盆弄月、春晓看花、咏絮、扑蝶、裁剪、调和五味、染红指甲、教鹦鹉念诗等。“八之助”：象梳、菱花、玉镜台、兔颖、锦笺、

端砚、绿绮琴、玉箫、纨扇、名花、《毛诗》、韵书、《玉台》《香奁》诸集，俊婢、金炉、古瓶、玉合、异香[注]。十项标准中，宋金时代即已完备的琴、棋、书、画，尽在其中。出现在明代绘画如杜堇《仕女图》长卷里的蹴鞠、扑蝶，梳妆，抚琴、吹箫、深谙音声，春晓看花以及彰显修养的各种道具，也囊括在内（图13）。卷中女才子的绣像亦颇与此十项标准暗中呼应（图14）。这里的潜台词是：美人之为美人，容貌之外，要须才学与修养。当然这十项标准的制订又未尝不受到时尚与风气的影响，此便是明末清初戏曲中所推重的女子形象。如《牡丹亭》第三出《训女》，杜太守叫过丽娘来道："适问春香，你白日眠睡，是何道理？假如刺绣余闲，有架上图书，可以寓目。他日到人家，知书知礼，父母光辉。"丽娘曰："黄堂父母，倚娇痴惯习如愚。刚打的秋千画图，闲榻着鸳鸯绣谱。从今后茶余饭饱破工夫，玉镜台前插架书。"[注]

"十二美人图"好似依循十项标准为想象中的美人作成十二幅行乐图，而如同一部标志风尚的美人画谱。"十二美人图"中的冬景一幅，题旨或可解作美人之"事"的"咏絮"（图15：1）；山石翠竹下盆兰花发，不妨视作"护兰"（图15：2）；春花烂漫之幅，则是"春晓看花"（图15：3）。多宝格前斑竹椅上的美人欲待磨墨濡毫，黑漆螺钿的小几上放着松花石砚，砚前的水盂里插着一柄小勺，几旁多宝格中的一摞书，一望可知是法帖，则美人之"技"的"临池摹帖"（图15：4），其意在焉。手持书卷的美人可与冷枚作于雍正二年的《春闺倦读图》同看[注]（图16、图17），美人左手支颐，右手持卷，打开的部分露出《子夜歌》和谭元春的评语。"十二美人图"中的这一幅，掀开的一叶展露一首《金缕词》："劝君莫惜金缕衣，劝君惜取少年时。花开堪折直须折，莫待无花空折枝。"[注]此是美人之"技"中的"吟诗"，而与居处应该有的"《玉台》《香奁》诸集"，也是同一气息。名花，箫，砚，纨扇，金炉，香合，古瓶，异香，菱花，为美人之美烘托气氛的诸般物事，"十二美人图"里应有尽有。虽然《女才子书》的十项标准

与“十二美人图”之间并没有一种直接的对应，虽然以上举出的种种相合或许只是巧合，但如此之多的巧合，至少表明二者背后有着共同的“潜势力”，且这“潜势力”乃是彼“标准”与此“画谱”的催生剂。

从画作的“用典”来看，也可以发现若干造型的图式来源，比如红烛下拈针补衮的美人（图18），构图即来自传统的“补衮图”[注]（图19）。又冬日里持镜理妆之幅（图20），美人背后的墙上高悬一具露出大半面的竹架，竹架分层搁置卷轴，适与室内的斑竹几、琢细如树根的独眠床一起凑成朴野之趣[注]。而这种样式的竹架既有名称，也有来历。《三才图会》“器用”第十二有一幅懒架图（图21），注云：“懒架，陆法言《切韵》曰：曹公作欹架卧视书，今懒架即其制也。则是此器起自魏武帝也。”《三才图会》的价值在于“今典”，即对明代社会生活的展示，它的“考古”却多不可信，懒架的说明也是一例。曹公的懒架不仅与明代的懒架名同实异，与宋元的懒架亦非一事，此且不论。只说依据《三才图会》我们知道此器在明代名作“懒架”，它也便是元罗先登《文房图赞续》中的“高阁学”。而在明人画作中还可以看到它的另一种形式。辽宁省博物馆藏马轼与李在、夏芷合作《归去来辞图》的《稚子候门》一段（图22），草舍窗扇开启处露出书案半边，上置炉瓶三事，砚台和水盂，笔架和笔，侧壁一轴山水，一张琴，又一轴山水却是被抄起下半段然后反向吊起，做了放置卷轴的架子。就样式和意趣来说，《三才图会》中的懒架与它正是异曲同工。明代懒架的创意自然不是始于此图，但用这种办法放置书画，似为士大夫的别一种潇洒风流。它被纳入美人图，当是意在表现闺中清兴以见风雅。

进入宫廷生活的“十二美人图”，应属于“遵命艺术”，场景与器物的选择，以至于描画一丝不苟，一器一物无不精细入微，大约都是“遵命”的缘故。当然它来自画的主人对汉文化的兴趣。但也仅仅是兴趣而不是理解，因与此前的美人图不同，这里虽有集锦般的烂然，却是多种元素的堆砌而不免于叙事语汇的混乱。孟晖说，“多个方面的‘二重

性’是这一组作品的特质之一，如写实与寓意、‘时世’与‘古样’、想象的文人生活情境与真实的宫廷室内设计，等等。男性气质与女性气质的并存，应该也算是作品的‘二重性’的一种，可以说，这是一组‘雌雄同体’的作品”。美人周围“满布雍正自己感兴趣的东西，一部分代表着他真实拥有的堂皇富丽，一部分代表着他向往的文人清雅，二者没有分界地杂混在一起”[注]。洵为“酷评”[注]。

其实历代美人图几乎都是“雌雄同体”，从屏风上的列女图到“十二美人”屏风画，美人身上从来负担着男性或“载道”或“言情”的诉求。不过尚有一个特殊的例子，即出自吐鲁番的一幅纸本“仕女图”（图23），今藏瑞典斯德哥尔摩国家人种学博物馆。这是一幅女子的立像，其发式姿容以及绘画风格，均与敦煌莫高窟第四十五窟南壁观音经变中的女子十分相近（图24）。壁画的时代为盛唐，此图的年代似亦近之。最有情味的是画面左侧一行墨书题识，便是“九娘语四姊儿初学画四姊忆念儿即看”。此当读作：九娘语四姊，儿初学画，四姊忆念儿，即看[注]。可知图的作者本是九娘，所绘则是九娘自己。在这幅“初学画”者的自画像中，可以看到唐代美人画的一个标准样态。难得更在于它是目前所能见到年代最早且数量极少的古代女子自画像，并且在这里我们听到了女儿自己的声音，所言之情质素无华而唇吻亲切，若论美人图的功能意义，似唯此幅最是贴近人心。

---

1. 所谓“美人图”，似可同于仕女画，然而按照辞典的释义，仕女画“原指以封建社会中上层士大夫和妇女生活为题材的中国画；后为人物画科中专指描绘上层妇女生活为题材的一个分目”（邵洛羊主编《中国美术大辞典》，上海辞书出版社二○○二年），则非本篇之意。因自《诗》中借来“有美一人”，取其字面义以指女性为主角的绘画，而以女性群像为表现重心即“有女如云”者，“匪我思存”也。
2. 《玉台新咏》卷七。
3. 梁萧纶《车中见美人》“关情出眉眼，软媚著腰肢。语笑能娇媄，行步绝逶迤”（《玉台新咏》卷七），可谓同调。
4. 今藏中国国家博物馆，本书照片为参观所摄。

5. 王克芬《敦煌石窟全集·17·舞蹈画卷》，图一三○，商务印书馆（香港）有限公司二○○一年。
6. 陈根远《掌上珍·中国古俑》，图二四四，湖北美术出版社二○○一年。
7. 据浦江清《花蕊夫人宫词考证》所附宫词校订本，《浦江清文录》，页85，人民文学出版社一九八九年。以作者之论，此为前蜀开国主王建之小徐妃所作。
8. 樊英峰等《线条艺术的遗产：唐乾陵陪葬墓石椁线刻画》，页173，文物出版社二○一三年；程旭《唐贞顺皇后敬陵石椁》，图三四，文物二○一二年第五期。
9. 《艺术史研究第九辑》，页43，中山大学出版社二○○七年。
10. 今藏上海博物馆，本书照片为参观所摄。
11. 浙江大学中国古代书画研究中心《宋画全集》，第六卷第六册，图一二，浙江大学出版社二○○八年。
12. 北京大学古文献研究所《全宋诗》（北京大学出版社一九九一年至一九九八年），册七○，页43939。
13. 《袁桷集校注》（杨亮校注），页743，中华书局二○一二年。
14. 孙崇涛等《风月锦囊笺校》，页177，中华书局二ooo年。
15. 《小鸣稿》卷三。作者为明太祖五世孙，愍王楧之元孙。四首其一："春宵苦短春昼长，梦回残月穿回廊。西楼晓晴花气重，东风吹入帘栊香。起傍雕栏久延伫，雾煖只愁花睡去。高烧银烛绕花傍，唱彻金鸡海天曙。"其二："绿烟散尽天如洗，露滴银床尘不起。寒冰一片湿欲流，冷浸碧空秋万里。倚栏相对不胜情，翠袖飘风舞态轻。香烬宝炉檀板歇，桂花阴底夜三更。"其三："银蟾夜落金盆冷，玉手翻波弄晴景。广寒移入水晶宫，掌上分明见清影。深闺静悄不成眠，欲问嫦娥路渺然。秦楼人去彩鸾杳，冰光此夕因睡圆。"其四："惜春无计留春住，手撚花枝绕花树。嫩红深白总堪怜，来往徘徊不能去。归来妆阁日未曛，满身花露喷馀芬。笑舒玉指卷双袂，试问女奴闻不闻。"
16. 《故宫退食录》，北京出版社一九九九年。
17. 赵广超、吴靖雯《国家艺术·十二美人》，紫禁城出版社二○一○年。
18. 彭盈真《无名画中的有名物——略谈〈深柳读书堂美人图〉的珍玩》，（台北）《故宫文物月刊·278》，二○○六年。
19. 据该书卷十二《宋琬》篇末作者"自记"，可知此著成书于顺治十五年。
20. 又阮大铖《春灯谜》第三出《宴擢》，韦初平对女儿说，"古来贤达女子，不但针工独擅，兼且文墨旁通，那读过的《女孝经》、《毛诗》，也要时常温诵。就楷书，也要用心学习，知书识字，日后也好做人家"。《金瓶梅词话》中裁缝的女儿潘金莲，也是"七岁上女学，上了三年，字仿也曾写过，甚么诗词歌赋唱本上字不认的"。见第七十八回潘姥姥对如意儿的一番说话。

21. 图中的画中画亦即悬于室壁的一幅孤舟雪景，款署“甲辰冬日画，冷枚”，此“甲辰”，当为雍正二年。按画作今藏天津博物馆，本书照片为参观所摄。

22. 杜牧《杜秋娘诗》“秋持玉斝醉，与唱《金缕衣》”，句下自注：“‘劝君莫惜金缕衣，劝君须惜少年时。花开堪折直须折，莫待无花空折枝’，李锜长唱此辞。”杜秋娘，原为李锜侍人。《金缕衣》是古乐曲，李锜喜唱此辞，当是取它韶华易逝，行乐及时之意。后世援为典故，也大体如是。如梅尧臣《和晋公赋东园十题·撷芳亭》：“结宇东园中，种花待春风。口歌金缕衣，手折枝上红。今日映绿发，他年羞青铜。”又明代通俗类书《书言故事》录此，且逐句释义曰：劝君莫惜金缕衣，穿破是君衣，得以受用，慎莫惜之。劝君须惜少年时，惜，犹爱也。言年少必须可爱，不可虚度。花开堪折直须折，此句与陶渊明《杂诗》“得欢当作乐”大意相似。莫待无花空折枝。此句与沈休文《长恨歌》“少壮不努力，老大徒伤悲”大意相似。

23. 上海博物馆《海上锦绣：顾绣珍品特集》，图一，上海古籍出版社二○○七年。又故宫博物院藏陈老莲《杂画册》中亦有自题“夔龙补衮图”一帧。

24. 文震亨《长物志》卷六《几榻》“床”一项中提到“元断纹小漆床为第一，次则内府所制独眠床”；“近有以柏木琢细如竹者，甚精，宜闺阁及小斋中”。

25. 《“闷骚男”雍正》，《上海书评》二○一○年十月二十四日。

26. 再看另一位专家的意见，却不免令人愕然。巫鸿《重屏》中分析“十二美人图”时说道，“明代的青楼文化以促进了才子佳人的浪漫故事而著称”，“《十二美人屏风》证明了满族统治者或曾鼓励这个倾向，甚至于自己演绎出与汉族美女之间的浪漫爱情故事”。“屏风上女子的脸上都不带笑容，她们忧郁的神情反映了她们的内心正经受着对缺席的爱人的思春之苦。这个假想的爱人不是别人，就是即将登极的雍正”。“十二位美人中有一位正陷入冥思之中的读书美人”，展开的书页上“原来是一首爱情诗：劝君莫惜金缕衣，劝君惜取少年时。花开堪折直须折，莫待无花空折枝。有意思的是，这首诗传说是一位唐代名妓为其情人所作。因此，雍正似乎在重新上演名妓和文人之间典型的才子佳人的戏剧性故事”。“他不仅仅是情人，同时也是征服者和主人。他爱慕着美人，爱慕她的空间和她的文化，同时也征服了美人，征服了她的空间与文化”。《重屏·皇帝的抉择》，页94～95，上海人民出版社二○○九年。

27. 有学者解释说，题识之“‘九娘’是一位妇女的称谓”，“‘九娘语’即九娘说的关于这幅《仕女图》的‘识语’”，“说明此图乃四姊之子初学所画，又说明它后来成为儿子留给母亲的纪念品”（张弓《瑞典藏唐纸本水墨淡彩〈仕女图〉初探》，《文物》二○○三年第七期）。此实系不解“儿”字的用法而误读。唐代女子不论婚嫁与否皆可自称为“儿”，如《游仙窟》中已为人妇的十娘与未曾婚嫁的婢女桂心。又出自敦煌的《云谣集杂曲子·凤归云》“儿家本是，累代簪缨，父兄皆是，佐国良臣。幼年生于闺阁，洞房深”。其实古已如此，如《木兰诗》“愿借明驼千里足，送儿还故乡”。又按张文云此图“未曾公诸于世”，因此“尚不为国人所知”，亦不确。此图九十年代即已刊发于穆舜英等主编《中国新疆古代艺术》（图二一一，新疆美术摄影出版社一九九四年）。

瑞龙吟

章台路，还见褪粉梅梢，试花桃树。愔愔坊陌人家，定巢燕子，归来旧处。黯凝竚，因念个人痴小，乍窥门户。侵晨浅约宫黄，障风映袖，盈盈笑语。前度刘郎重到，访邻寻里，同时歌舞。惟有旧家秋娘，声价如故。吟笺赋笔，犹记燕台句。知谁伴、名园露饮，东城闲步。事与孤鸿去。探春尽是，伤离意绪。官柳低金缕。归骑晚、纤纤池塘飞雨，断肠院落，一帘风絮。

这是清真词中的名篇，它和《兰陵王·柳》都可以算作周邦彦的代表作。

此篇用典不多，且多属常见，其实与其说用典，毋宁说是拈来旧有的意象作为婉转的叙事语汇。比如“章台路”，——汉长安有章台街在章台下，后世因以章台用作歌妓聚居之地的代称。又唐许尧佐有《章台柳传》，叙写韩翃与柳氏之悲欢离合，韩赠柳氏诗曰：“章台柳，章台柳，昔日青青今在否。纵使长条似旧垂，亦应攀折他人手。”比如“试花桃树”，张籍《新桃行》“植之三年余，今年初试花”。“浅约宫黄”，轻点黄粉为面妆也。梁简文帝《美女篇》“约黄能效月，裁金巧作星”；温庭筠《湘宫人歌》“黄粉楚宫人”；又《照影曲》“黄印额山轻为尘”，宫黄则是黄粉的美称。“前度刘郎重到”，故典有二。东汉刘晨、阮肇天台遇仙故事，是其一。唐刘禹锡自贬所召回京师，重过玄都观，但见旧游之地兔葵燕麦动摇于春风，因题诗道：“百亩中庭半是苔，桃花净尽菜花开。种桃道士归何处，前度刘郎今又来。”此是刘禹锡巧借姓氏暗用刘晨典，清真则兼用汉唐两故事。“乍窥门户”一句，点出身份，——宋元习以“门户人家”来称妓院，此指伊人初倚门。以下“秋娘”、“燕台”，便皆为妓事。秋娘原系

中唐以来妓家常用名。“燕台句”，用唐李商隐与洛中妓柳枝的一段故事，——《燕台诗》系李作，人诵于柳枝前，柳枝一闻倾心，李有《柳枝五首》述其事。“事与孤鸿去”，杜牧题《安州浮云寺楼寄湖州张郎中》：“恨如春草多，事与孤鸿去。”清真词中不止一处用此意，如《西平乐》：“叹事逐孤鸿尽去。”

词的意旨，清人周济概括为“桃花人面，旧曲翻新”，很是明了。若论情感的质量，这里却并没有海誓山盟，也说不到生生死死，则刻骨铭心也未必，倒是称作“雪泥鸿爪”或者还恰切。在一个本来容易感伤的春日，重经故地，桃花依然，人面不再，美丽的记忆迢递成旧梦，怎不令人惆怅呢。然而它之成为名篇，实在是因为文字太美，——当日有音乐与它相依倚的时候，声律自然也是极美的。人评清真词为“富艳精工”，此可以解释作装饰和刻画；但又说它“浑厚和雅”，则虽然装饰刻画，却没有流入雕琢，并且不伤姿态，不失平易亲切之本色，即如此篇中的“因念个人痴小，乍窥门户，侵晨浅约宫黄，障风映袖，盈盈笑语”。又所谓“健笔写柔情”，便是意境玲珑而文字并不靡弱纤巧，即如此篇中的“归骑晚、纤纤池塘飞雨，断肠院落，一帘风絮”。又清真词的布局谋篇，有顿挫，有跳跃，有顾盼，开阖之境中每有细密之布置，即如这一篇《瑞龙吟》，原是个“双拽头”的格式，即三段中的前面两段字句全同，而这字句全同的两段总是比第三段来得短，恰好似为第三段作成两个序幕，故曰“双拽头”。此篇则一头记地，一头记人，然后合拢来记事，记情，记情与景，一回回往复盘旋，最后再把情与景合铸为一个空灵而却依然沉郁的意境。可以说，清真词的贡献，不在于如苏东坡那样为词的发展开拓出一个新的天地，而在于用美的文辞和美的声律把词的艺术推向美的极致。这一篇，即可作如是看。

兰陵王

柳阴直，烟里丝丝弄碧。隋堤上、曾见几番，拂水飘绵送行色。登临望故国。谁识，京华倦客。长亭路、年去岁来，应折柔条过千尺。闲寻旧踪迹。又酒趁哀弦，灯照离席。梨花榆火催寒食。愁一箭风快，半篙波暖，回头迢递便数驿，望人在天北。凄恻，恨堆积，渐别浦萦回，津堠岑寂。斜阳冉冉春无极。念月榭携手，露桥闻笛。沉思前事，似梦里，泪暗滴。

这是清真词也是宋词中的名篇，它的好处似已被前人道尽。

所谓“京华”，即京师，此指汴都。“柳阴”句，孟元老《东京梦华录》：“东都外城方圆四十余里，城壕曰护龙河，阔十余丈，壕之内外，皆植杨柳。”“隋堤”，隋炀帝开凿汴水，名通济渠，沿渠筑堤，称隋堤，道皆种柳。白居易《新乐府·隋堤柳》：“西至黄河东至淮，绿阴一千三百里。”宋之汴京隋堤，在开封城外三里。“应折”句，《三辅黄图》：“灞桥在长安东，跨水作桥，汉人送客至此桥，折柳赠别。”不过折柳赠别，至唐代以后方多见于诗文。“梨花”云云，是梨花开于清明寒食时节，蔡襄《寒食梨花小饮》“二月中央寒食朝，墙隈忽见梨花飘”也。榆火，《周礼·夏官·司爟》有“四时变国火”之说，郑众云：“春取榆柳之火。”不过改火是以木为燧、钻以取火时代特有的习俗，唐宋时期取火已用火石，榆木钻火便成节日游戏，吴自牧《梦粱录》：“寒食第三日即清明节，每岁禁中命小内侍于阁门用榆木钻火，先进者赐金碗、绢三匹。”寒食，《梦粱录》：“清明交三月，节前两日谓之寒食，京师人从冬至后数起，至一百五日便是此日，家家以柳条插于门上，名曰明眼。”以介子推此日被焚而禁火，其俗始于东汉，见《后汉书·周举传》，唐宋则演为节日。“别浦”，乃江河支流的入水

口，唐宋诗词中常见，有时只是借用字面意，以指送别之地，此篇即是。“津堠”，津，渡口；堠，里堠，于驿道旁筑土为堡，置木牌或石于其上，书律令、年月日及当地地名，其间隔多为五里、十里，五里称单堠，十里称双堠。

清人周济说这一首《兰陵王》是“客中送客”，虽然后人对此有不少异议，但在这首词里，作者究竟是行者还是送行者，似乎并不重要。它把相别两方的依依之情都写得真切。作者的身份一面正如那“拂水飘绵送行色”的隋堤柳，年去岁来，看遍人间离别，一面他又分明是“京华倦客”，羁留既久，几番长亭送别，原已深藏了人生的感慨。那么此篇是借了一个送别的题目，抒写身世之感。所谓“客中送客”，如果不把它认作身份的确证，而只看作情绪的说明，便正是一个合乎词意的解释。刻画物态，清真最擅胜场。开篇一个“直”字，写出柳阴也写出隋堤。一个“弄”字，见出柳之有情也见出柳之无情。多情者，正在柳边哀弦中的离人，且唯因多情而令人如此不堪。“愁一箭风快，半篙波暖，回头迢递便数驿，望人在天北”，原是想象中的虚写，但却全用真情把它撑住。清真词《解连环》“料舟移岸曲，人在天角”，《花犯》“人正在、空江烟浪里”，与“望人在天北”都是同一机杼，作者总能把孤清之境中的那一个“人”写得愈见孤清。末段仍是别情之回荡。“斜阳冉冉春无极”，缠绵而凄婉。“春无极”三字似又照应到柳，——柳是春天的信物也是离人的眷怀。“月榭”、“露桥”，像是装饰出来的句子，但放在“似梦里”之前，便觉得梦境中情景正该是这样的朦胧且又凄恻。宋人笔记中说，南宋初年，“都下盛行周清真咏柳《兰陵王慢》，西楼南瓦皆歌之，谓之《渭城三叠》，以周词凡三换头，至末段，声尤激越，惟教坊老笛师能倚之以节歌者”。所谓“至末段声尤激越”，即因在句式上，末段用了一个二言、三个三言的短句，又以一个去声的“渐”字和一个去声的“念”字，各领起一对四言偶句；而一句之中的平仄安排，更特别用了违反调声常例的所谓“拗句”，如“津堠岑寂”之“平去平入”，如“月榭携手”之“入去平上”；且每一句的落脚字，除“渐别浦萦回”独用平声，其余都是以仄字收结，如此种种，而构成

了词的拗怒音节，而有了苍凉激越的调与情。王国维说清真词“拗怒之中，自饶和婉，曼声促节，繁会相宜，清浊抑扬，辘轳交往，两宋之间，一人而已”，正是一个十分切当的评价。

隔浦莲近拍

中山县圃姑射亭避暑作

新篁摇动翠葆。曲径通深窈。夏果收新脆，金丸落、惊飞鸟。浓翠迷岸草。蛙声闹，骤雨鸣池沼。水亭小。浮萍破处，帘花檐影颠倒。纶巾羽扇，困卧北窗清晓。屏里吴山梦自到。惊觉，依然身在江表。

词题所云“中山”，在今江苏溧水县东南。县圃，即周邦彦在溧水官中所治之“后圃”。金丸，便是前面说到的“夏果”，亦即梅实。梅子未熟时为青色，熟则转黄。《西京杂记》：“韩嫣好弹，常以金为丸。”这里藉以为喻。而唐宋诗词中以“金丸”喻果物本为习见，宋词用此二字，似皆以喻果，无复弹之本义，如贺铸《凤栖梧》“翠珥金丸委芳草”、吴文英《醉桃源》“金丸一树带霜华”，皆属其例。清真此词之“金丸落、惊飞鸟”，妙在绾合两者，初取弹喻果，复凿空坐实，以果为弹，一若真能击落飞鸟者，机趣横生，文心剔透，遂驾出前人之上。“浮萍破处”，张先《西溪无相院》诗：“浮萍破处见山影，小艇归时闻棹声。”“帘花檐影”，一本作“檐花帘影”，当以“帘花檐影”为是，虽然“檐花”颇有出典，如丘迟诗“共取落檐花”，如老杜诗“灯前细雨檐花落”，却均与此处情景不合。竹帘透空，影落水面闪烁晃漾，“帘花”指此。“檐”则指水亭之檐，因拈出“影”字。“帘花”见其虚，“檐影”见其实，水光中虚实相乱，故曰“颠倒”。于此亦可见清真词用字之不苟。又清真词《风流子》“新绿小池塘，风帘动，碎影舞斜阳”，与这里正是一般情景，然而却是又一番写法。“纶巾羽扇”，《艺文类聚》卷六十七引晋裴启《语林》曰，诸葛亮与司马懿在渭滨将战，

亮“乘素舆，葛巾，毛扇，指麾三军”。葛巾毛扇，后世转作纶巾羽扇，常用来形容政务烦剧中的从容之态。“困卧北窗”，用陶渊明故事，《晋书·陶潜传》：“尝言夏月虚闲，高卧北窗之下，清风飒至，自谓羲皇上人。”吴山，在西湖东南，此代指作者家乡钱塘。屏，此乃枕屏，枕屏绘山水是宋代风气。江表泛指长江以南地区，这里则指溧水。

清真词《大酺》有“梦轻难记”一句，用来概括这首词的情调，大约也很合适。词由起句而至下片“帘花檐影颠倒”，都是“惊觉”之后的情景，“纶巾羽扇”以下，则是倒叙。略略笼着的一点儿惆怅，若说是感慨身世，似乎也是附带的。县圃为清真在溧水作知事时所经营，据说他于拨烦治剧之中，不妨舒啸，当然不必放浪疏狂如作永嘉太守的谢灵运，但却更有一种雅人深致，由“纶巾羽扇”、“困卧北窗”之拟喻，也可以想见词人风神。北宋的文人词至周邦彦而发展到了一个极致，但他的作品却又不是象牙塔中物，以妙解声律而所作特为歌者所喜，清真词所以能够传播得十分广远。南宋词人对此便很有一些记述，吴文英《惜黄花慢》词前小序：“吴江夜泊，惜别邦人，赵簿携伎侑尊，连唱数阕，皆清真词。”南京江宁县曾出土一件元代吉州窑瓷枕，枕的两面各墨书一首清真词，其中之一即为这篇《隔浦莲近拍》，从书法和一部分简体字来看，当是出自窑工之手，更可知它是怎样的普遍被人爱赏。

苏幕遮

燎沉香，消溽暑。鸟雀呼晴，侵晓窥檐语。叶上初阳干宿雨。水面清圆，一一风荷举。故乡遥，何日去。家住吴门，久作长安旅。五月渔郎相忆否，小檝轻舟，梦入芙蓉浦。

沉香，瑞香科之沉香树的心材，优质者置水则沉，故又名沉水或水沉。此是两宋士人的雅爱，其时有舶来品，亦有本土之产即海南香，士人的焚香多取后者。所谓“家住吴门”，周邦彦故里钱塘，原属吴郡，为三吴之地，因有此语。清真词《忆钱塘》亦称“似梦魂迢递，长到吴门”。吴门，今苏州为古吴国之都，故有吴门、吴中之称，如张继《阊门即事》“试上吴门看郡国”。长安，今西安，汉唐为京城，后世每借指帝都，此则指汴京。清真词《齐天乐》“渭水西风，长安乱叶”，亦同此例。

作者总喜欢把自己的思乡梦放到一片清景中去，因此思乡之心虽苦，而思乡之梦多半是美丽轻盈。此篇为人传诵的名句是“叶上初阳干宿雨，水面清圆，一一风荷举”。一个“举”字用得巧，王国维所以说它“得荷之神理”。清真词中如此之“举”不止一用，如《点绛唇》“台上披襟，快风一瞬收残雨。柳丝轻举，蛛网黏飞絮”，柳丝曰“举”以见“快风”，亦有姿致，但与此篇相较，风姿神韵，终觉稍逊。

齐天乐

绿芜凋尽台城路，殊乡又逢秋晚。暮雨生寒，鸣蛩劝织，深阁时闻裁剪。云窗静掩。叹重拂罗裀，顿疏花簟。尚有練囊，露萤清夜照书卷。荆江留滞最久，故人相望处，离思何限。渭水西风，长安乱叶，空忆诗情宛转。凭高眺远。正玉液新篘，蟹螯初荐。醉倒山翁，但愁斜照敛。

关于这一首词写作的时与地，前人有许多不同的意见。若取其一，那么说它是作者晚年重过荆南所作，或者比较圆通。

“绿芜凋尽台城路”，此句全是用典，意在点明秋景。所谓“台城”，这里指东晋以迄南朝的建康宫城（在今南京）。许嵩《建康实录》卷九注引《苑城记》：“城外堑内并种橘树，其宫墙内则种石榴，其殿庭及三台三省悉列种槐树，其宫南夹路出朱雀门，悉垂杨与槐也。”鸣蛩，谓蟋蟀。“尚有練囊”云云，練，疏布。《晋书·车胤传》：“胤恭勤不倦，博学多通，家贫不常得油，夏月则練囊盛数十萤火以照书，以夜继日焉。”荆江，长江流经荆州，故荆南称荆江。“渭水”一句，用贾岛名篇《忆江上吴处士》：“闽国扬帆去，蟾蜍亏复团。秋风吹渭水，落叶满长安。此地聚会夕，当时雷雨寒。兰桡殊未返，消息海云端。”所谓“玉液新篘”，玉液指美酒。篘，音抽，原是竹制的漉酒器，皮日休《和鲁望新夏东郊闲泛》“黄篾楼中挂酒篘”，此则作动词用，指漉酒。蟹螯、山翁，均出《世说新语·任诞》。“毕茂世云：‘一手持蟹螯，一手持酒杯，拍浮酒池中，便足了一生。’”又：“山季伦为荆州，时出酣畅，人为之歌曰：‘山公时一醉，径造高阳池。日莫倒载归，茗艼无所知。复能乘骏马，倒箸白接篱。举手问葛彊，何如并州儿。’”后世诗人常用以自指，如王维《汉江临

泛》“襄阳好风日，留醉与山翁”；温庭筠《题友人池亭》“山翁醉后如相忆，羽扇清樽我自知”。

此词上片写秋景，而秋景中有人，“尚有練囊，露萤清夜照书卷”，正由节序之变中见出清冷况味。下片追怀旧日游踪，“荆江留滞最久”，暗照“殊乡又逢秋晚”，此为昔，彼为今。“殊乡”之“乡”字尤见针线之密，释家云，三宿桑下，未免有情；是“乡”字本由“留滞”生出。“渭水西风，长安乱叶”，则把贾岛的诗两面用来，——既用其意，又用其情。“渭水”、“长安”，代指汴京，“西风”、“乱叶”，扣合秋景，而贾岛诗的题目中本有个“忆”字，这里用了“诗情宛转”，亦此亦彼，意味便更加深厚。“醉倒山翁”，用山简故事，又有几重意思，——既与荆州合，又与心境合，并且一个“醉”字原为排遣，然而偏以“但愁斜照敛”作结，是一腔心事终于排遣不去。《齐天乐》用的是仄韵格，前片六仄韵，后片六仄韵，又前片第七句与后片第八句中的第一个字均为领格，例用去声，而这一个字实在有领起下文顶住上文的力量。清真此篇去声字的运用，可视作典范，如转换处的“叹重拂罗裀，顿疏花簟”，如“正玉液新篘，蟹螯初荐”。此外，“静掩”，“眺远”，“照敛”，也是依词调规定必用去上声的三个地方，清真都用得一丝不苟，且声情拍合，浑融无间。

玉楼春

桃溪不作从容住。秋藕绝来无续处。当时相候赤阑桥，今日独寻黄叶路。烟中列岫青无数，雁背夕阳红欲暮。人如风后入江云，情似雨余黏地絮。

这首词好像只是为一个美丽的传说作评，而把人生的一点感慨放在里边。“桃溪”云云，东汉时，刘晨、阮肇入天台山采药，迷不得返，饥馁殆死，登山食桃，就溪饮水，于溪边得遇两仙姝，遂成眷属。半载之后，二人思家求归，既出山，乃知世间已经三百年。见南朝刘义庆《幽明录》。“雁背”句，温庭筠《春日野行》：“蝶翎胡粉尽，鸦背夕阳多。”“入江云”，杜甫《江阁对雨有怀行营裴二端公》：“野流行地日，江入度山云。”

“桃溪不作从容住”，点出刘晨、阮肇天台遇仙故事；“秋藕绝来无续处”，便是由此而来的长太息。“当时相候赤栏桥，今日独寻黄叶路”，纯以设想为议论，“赤栏桥”、“黄叶路”，是颜色也是心情。下片“烟中列岫青无数，雁背夕阳红欲暮”，从温庭筠的“鸦背夕阳多”化出，却比它更觉流丽。只是“青无数”、“红欲暮”与“赤栏桥”、“黄叶路”，句意的衔接却有点儿闪烁飘忽，正不妨说它是情不接而神接，几个颜色字也便因此而纷纷然。“人如风后入江云，情似雨余黏地絮”，从杜诗中借得一点儿意思来别开生面，陈廷焯《白雨斋词话》说它“似拙实工”，“呆作两譬，别饶姿态，却不病其板，不病其纤，此中消息难言”。两句之妙其实在于以比喻为议论，仙境人间，刘郎仙女，曾几何时，风流云散，而雨打风吹，一脉深情究竟缠绵不断，奇奇幻幻的天台故事于是在清真词中成为一个情爱寓言。

蝶恋花

月皎惊乌栖不定，更漏将残，轣辘牵金井。唤起两眸清炯炯，泪花落枕红绵冷。执手霜风吹鬓影。去意徊徨，别语愁难听。楼上阑干横斗柄，露寒人远鸡相应。

轣辘，通称辘轳，井上汲水的装置。“轣辘”、“辘轳”当系音转，皆指物转动声，“辘轳”即以其声为定名者，然“轣辘”似仍保持其转动声之义。推想清真填词之际，缘此处律用仄（可平）仄，后一字例不得用平，故以“轣辘”代“辘轳”，言“轣辘”而意中犹有“辘轳”在。执手句，或为实录，而《诗·邶风·击鼓》“执子之手，与子偕老”；柳永《雨霖铃》“执手相看泪眼，竟无语凝噎”，则寻常字句而唤起古今同慨也。楼上阑干横斗柄，阑干，横斜貌。斗柄，指北斗星。《古乐府·善哉行》：“月没参横，北斗阑干。”此指斗柄横在楼头，即天色将晓。刘禹锡《诣九龙祠祈雨》：“咿喔晨鸡鸣，阑干斗柄垂。”露寒句，温庭筠《商山早行》：“鸡声茅店月，人迹板桥霜。”乌栖，鸡声，清真用之尚别有一意。《游仙窟》云：“谁知可憎病鹊，夜半惊人；薄媚狂鸡，三更唱晓。”“乌栖不定”即“夜半惊人”，而露寒人远，“薄媚狂鸡”啼犹不止，斯即《管锥编》论《毛诗正义·女曰鸡鸣》所谓“盖男女欢会，亦无端牵率鸡犬也”。

别情，在清真词中占了不少分量，当然这也是唐宋词中最常见的题材。比如温庭筠《菩萨蛮》中的一首，情节与这一篇便很是相似：“玉楼明月长相忆，柳丝袅娜春无力。门外草萋萋，送君闻马嘶。画罗金翡翠，香烛销成泪。花落子规啼，绿窗残梦迷。”比较起来，温词浓艳，周词清疏，飞卿词多以意象传递情绪，清真词则除此之外，更用叙事之笔把意象与情事连接紧密，神理脉络更为清晰。同样是别

后情景,“绿窗残梦迷”便写得缠绵迷离,且与前面几句的衔接有个时间的跳跃。“露寒人远鸡相应”则写得旷远凄清,情节之间的递送既紧且促,拂晓登程,露浥征衣,寒侵鬓影,别情离恨,只能随鸡声而远去,不容得更徊徨踟躇矣。虽摹画细微,而笔力依然劲健。

夜飞鹊

河桥送人处，凉夜何其。斜月远堕余辉。铜盘烛泪已流尽，霏霏凉露沾衣。相将散离会，探风前津鼓，树杪参旗。花骢会意，纵扬鞭、亦自行迟。迢递路回清野，人语渐无闻，空带愁归。何意重红满地，遗钿不见，斜径都迷。兔葵燕麦，向残阳、影与人齐。但徘徊班草，欷歔酹酒，极望天西。

凉夜何其，其，语词，音jī。《诗·小雅·庭燎》：“夜如何其，夜乡晨，庭燎有辉。”乡晨，即近晓；庭燎，大烛。此意杜诗已用。杜甫《相从行赠严二别驾》：“铜盘烧蜡光吐日，夜如何其初促膝。”相将，即将，行将。津鼓，河边津渡之更鼓。参旗，《史记正义》：“参旗九星在参西，天旗也，指麾远近以从命者。”其黄昏在正东，夜半在正南，将晓则西。班草，班，布。布草坐地。《后汉书·陈留老父传》：“张升去官归乡里，道逢友人，共班草而言。”

此篇有版本题作“别情”，大抵可以概括词旨。所别为何人，词没有明白说出来。不过由“班草”之典可知是交谊很深的朋友，而词曰“遗钿”，又似乎暗示女子。总之这“别情”很是凄凉，别后之情景则尤其不堪。所谓“婉约”与“豪放”，如果用来说词的派别，当是另外的话题，但若只是平常用着它本来的意思，那么正不妨说清真词是婉约之极致。比如这一首“别情”，通篇只是用了工细的写景之笔周回盘旋酿一个情感的天地。上片写夜，写月，写烛，写凉露，写更鼓，写晓星，写花骢，眼见得由夜至晓，由将别至已别，送别的故事已经结束，曰“花骢会意，纵扬鞭，亦自行迟”，已极尽婉约之情。但下片接过来送别的话题，却又另外分付婉约之笔。曰清野，曰重红，曰遗钿，曰斜径，至“兔葵燕麦，向残阳、影与人齐”，直把别后的凄寂和孤独写

得淋漓。结末则用了仄声的“但”字领起来节奏分明的三个四字句“徘徊班草，欷歔酹酒，极望天西”，虽一个“别”字终不说破，却因此而把绵绵别情推得更深更远。

满庭芳

夏日溧水无想山作

风老莺雏，雨肥梅子，午阴嘉树清圆。地卑山近，衣润费炉烟。人静乌鸢自乐，小桥外、新绿溅溅。凭栏久，黄芦苦竹，拟泛九江船。年年、如社燕，飘流瀚海，来寄修椽。且莫思身外，长近尊前。憔悴江南倦客，不堪听、急管繁弦。歌筵畔，先安枕簟，容我醉时眠。

溧水，今南京市东南之溧水县。元张铉《至大金陵志》卷五：“无想山在州南十八里，有禅寂院，院有韩熙载书堂。”雨肥梅子，杜甫《陪郑广文游何将军山林》“绿垂风折笋，红绽雨肥梅”，是其出典。姚旅《露书》谓“梅花能绽，梅子不能绽，今初夏言绽，则好新之过”，盖老杜刻意为诗，辞欲双兼而事难两全，遂为后生所笑。清真明其为“雨肥梅子”，则语周意圆、无懈可击矣。午阴句，刘禹锡《昼居池上亭独吟》：“日午树阴正，独吟池上亭。”衣润，其事颇见于唐诗，而此句之情境与贯休《寄王涤》“梅月多开户，衣裳润欲滴”句意为近。乌鸢，鸦。溅溅，白居易《引泉》：“谁教明月下，为我声溅溅。”新绿溅溅，四字生新活泼，天然好言语。“新绿”二字诗词中多以咏草木，状水之新活者亦不乏其例，而其格皆下数等。盖清真不着一“水”字，仅以“小桥外”示意，而藉初夏水之性状为水之代名，复以“溅溅”两字令境界顿出，用代字而不隔，即于清真词中亦为迥出之句。顾羡季先生谓“真新鲜，真是春天印象（按当为春末夏初），水清且绿”，赞叹不容口，良有以也。黄芦苦竹，白居易《琵琶行》：“住近湓江地低湿，黄芦苦竹绕宅生。”九江船，亦用《琵琶行》中事，暗

寓坎坷自伤之意。且莫思身外句，杜甫《绝句漫兴九首》：“莫思身外无穷事，且尽生前有限杯。”不堪听句，杜甫《陪王使君晦日泛江就黄家亭子》：“不须吹急管，衰老易伤悲。”容我醉时眠，《宋书·陶潜传》：“潜若先醉，便语客：‘我醉欲眠，卿可去。’其真率如此。”

词的写作时地很是明确，“夏日溧水无想山作”，当是作者自题。清真在溧水任上写下的词和诗很不少，情调则大致相同，如《仙杏山》诗“本非民土宰官身，欲断人间烟火谷”，也可见“胸中块垒难平”。此篇诸家多以“蕴藉”作赞，自然是从词中读出了“欲说还休”的幽怨。“午阴嘉树清圆”，是一篇中的名句，它由刘禹锡的“日午树阴正”化出，但诗写得拙，词写得巧；诗打了一个工笔的底子，词则把它变成写意——“清圆”原是“午阴嘉树”之神似。清真词《苏幕遮》“水面清圆，一一风荷举”，一写树，一写荷，都用着“清圆”二字，却在各自的境象中各臻其妙，而人人读了都觉得在树在荷它都是恰好。“新绿溅溅”之“新绿”，或曰是池塘的名字，大约不错，因有《风流子》“新绿小池塘，风帘动，碎影舞斜阳”可证。不过“新绿”两个字本来含着鲜澄和明丽，在《风流子》，它绿得安详，此则绿得喧嚣，虽然喧嚣是更深的无法排遣的孤寂。下片便纯就心境写来，梁启超说它“最颓唐语，却最含蓄”，即指“且莫思身外”以下的先一纵，再一收。至末句“先安枕簟，容我醉时眠”，固然又是一纵，其实却仍是收。只是如此作法，早见于“三百篇”，清真不过远绍其韵，而在参差的句式里更多了一点宛转低回。

少年游

并刀如水，吴盐胜雪，纤手破新橙。锦幄初温，兽烟不断，相对坐调笙。低声问向谁行宿，城上已三更。马滑霜浓，不如休去，直是少人行。

并刀，并州（今山西太原）古以产刀著名。杜甫《戏题画山水图歌》：“安得并州快剪刀，剪取吴松半江水。”李贺《春坊正字剑子歌》“先辈匣中三尺水，曾如吴潭斩龙子”。吴盐，吴地滨海，盛产盐。李白《梁园吟》：“玉盘杨梅为君设，吴盐如花皎如雪。”杨梅与橙皆甜，果物甜者，微以盐调之，可更得其味，易水先生告之曰：清末宫廷及贵胄之家犹以此法食瓜，即把西瓜用模子敲作各式花形，细盐轻洒，谓之“煞口”。所谓“幄”，此指床帐。“兽烟”，一本作“兽香”，都可以是指兽形香炉。其时以狮形香炉为常见。不过此句重读处在烟，兽则辞藻而已，虽然都是写实，犹清真词的《月中行》“博山细篆霭房栊”，其重读在“细篆”，即形容它以舒徐轻曼之姿而悄然拢住一个小小的空间。调笙，《礼记月令》“调竽、笙、篪、簧。”周邦彦《谩书》诗有“调笙凤味鸣”。“谁行”之“行”，犹言边也。柳永词《木兰花》“若言无意向咱行”；清真词《风流子》“今宵不到伊行”。

此词大抵成于周邦彦青年时代留居都城汴京的时候。清真词的风格是深厚沉郁，这一首却极是清丽俊爽。不过若论字句的布置安排，则依然是既细且密，而特别得了“自然”之妙。下半阕纯是说话，无一不是浅语，浅语而见深情，而声容婉妙，仍是词人用心深厚处。“并刀如水”，最是词中俊句。有此四个字，则兽烟，锦幄，调笙，新橙，所有纤浓浅深的字与句，便尽被洗得清澈。《少年游》一调押的是平声

韵，音节声律大致属流丽谐婉一类，此篇仅从情调看，也可以见出这样的特色。

大酺

对宿烟收，春禽静，飞雨时鸣高屋。墙头青玉旆，洗铅霜都尽，嫩梢相触。润逼琴丝，寒侵枕障，虫网吹黏帘竹。邮亭无人处，听檐声不断，困眠初熟。奈愁极频惊，梦轻难记，自怜幽独。行人归意速，最先念、流潦妨车毂。怎奈向、兰成憔悴，卫玠清羸，等闲时、易伤心目。未怪平阳客，双泪落、笛中哀曲。况萧索青芜国。红糁铺地，门外荆桃如菽，夜游共谁秉烛。

“宿烟收”，刘禹锡《登陕州城北楼却寄京都亲友》：“尘息长道白，林清宿烟收。”“青玉旆”云云，旆，先秦时专指续接在旐尾的细长之帛，后世泛指旗，此喻绿竹如旗。铅霜则指竹上的箨粉。润逼琴丝，王充《论衡·变动篇》：“天且雨，蝼蚁徙，丘蚓出，琴瑟缓，痼疾发，此物为天所动之验也。”胡宿《次韵和朱况雨中之什》：“石床润极琴丝缓，水阁寒多酒力微。”邮亭，《风俗通》：“汉家因秦，大率十里一亭。”而亭有两义，其一为一级地方行政组织，《汉书·黄霸传》：“邮亭，乡官。”颜注：“乡官者，乡所治处也。”其二为设置于交通线上用以传递信息的机构，其制并有供人止宿之所，设于亭者曰亭舍，设于邮者曰邮舍，后世即用此第二义来泛指驿站旅舍。流潦，《诗·召南·采蘋》“于以采藻，于彼行潦”，毛传：“行潦，流潦也。”《说文·水部》：“潦，雨水也。”此指雨水流而聚积。怎奈向，奈向，奈何也。柳永《洞仙歌》：“关河远、怎奈向，此时情绪。”兰成憔悴，用后周庾信故事。信小字兰成，出使后留滞北方，思归不得，作《哀江南赋》。又南宋叶廷珪编《海录碎事》，卷九下录庾信《愁赋》，句有“闭门欲驱愁，愁终不肯去，深藏欲避愁，愁已知人处”云云。此用来比喻己之“愁极”。卫玠清羸，《世说新语·容止》：“卫玠从豫章下都，人久闻其名，观者如堵墙，玠先有羸疾，体

不堪劳，遂成病而死，时人谓看杀卫玠。”此用来拟喻体衰。李端《长安感事呈卢纶》：“羸将卫玠比，冷共邺侯同。”平阳客，东汉马融，性好音乐，为督邮，独卧平阳时，听客舍有人吹笛，触动心事，因作《长笛赋》以寄意。见《文选·长笛赋·序》。青芜国，温庭筠《春江花月夜》：“玉树歌阑海云黑，花庭忽作青芜国。”荆桃如菽，荆桃，樱桃。菽，豆。《尔雅·释木》：“楔，荆桃。”郭璞注：“今樱桃。”黄庭坚《采桑子》有“樱桃着子如红豆，不管春归”句，窃疑清真暗用山谷句意而不欲明师之，故取《尔雅》等古称以为代换，遂“隔”且生（今语所谓陌生化）矣。“夜游”句，《古诗十九首》：“昼短苦夜长，何不秉烛游。”

此为羁旅雨中感怀。通篇是雨，是旅人眼前、耳畔、心中之雨，故也不妨说它是微细的雨之感觉。周邦彦的词里，不大有很深的意思，若论情感，也不过羁旅、思乡、怀人。但他却偏有本领把这最是常见的题目敷演得精致工巧，因此与其说清真词感情丰富，毋宁说他是用艺术的完美特别丰富了感情的层次。《大酺》一调，始自清真，是押仄声韵的格式，上片五仄韵，下片七仄韵。宋人新创的词，与五代以前原有的词谱，其间最大的分别是韵的疏密不同。五代以前的词，至多两句一韵，宋代新创的词，则有不少是三四句乃至五六句一韵。韵疏，节拍便不能不急促，如此，听者方不嫌其疏。韵疏，拍促，其间自宜多顿挫，多转折，慢词的这一特色，正在乎运用之妙。清真词中的《大酺》，可以算作一个好例。比如上片用“对”、“洗”、“听”、“奈”四个仄声的领格字，把一对或两对工整的对偶句提起来，紧接着又是一个奇句作成小小的停顿，“对宿烟收，春禽静，飞雨时鸣高屋”，一韵之中，有奇有偶，有重有轻，有静有动，有景有人，如此奇偶相生，交错变化，几番顿挫，直到“奈愁极频惊，梦轻难记，自怜幽独”，腾挪中层次分明，而始终脉络贯通。至于用字之好，则可以说“字字敲打得响”，如“嫩梢相触”，如“润逼琴丝”，“虫网吹黏帘竹”。下片，仍写雨。引来庾信、卫玠、马融以寄身世之感，用“青芜”、“红糁”别开萧索一境。羁旅伤怀，本是这一类题目中常有

的感慨，其中倒未必有怎样特别的寄托。对于清真词，我们只看它文辞之美，意境之美，看它把一切形式上的束缚和限制都化作完成“唯美”之手段，便最好，人们说周邦彦是北宋词的集大成者，也多半是指此而言。

拜星月慢

夜色催更，清尘收露，小曲幽坊月暗。竹槛灯窗，识秋娘庭院。笑相遇，似觉琼枝玉树相倚，暖日明霞光烂。水盼兰情，总平生稀见。画图中、旧识春风面。谁知道、自到瑶台畔，眷恋雨润云温，苦惊风吹散。念荒寒寄宿无人馆，重门闭、败壁秋虫叹。怎奈向、一缕相思，隔溪山不断。

清真词固然是特别用心于声律与文辞的完美，但对完美的追求，又常常是在叙事中完成，因此善于铺叙故事自然也成为它的特色之一。即如此篇，便是用词笔来叙事，而针线绵密，情辞婉转。上片纯是追摹。“清尘收露”，写得清凉。“笑”字平易，却极有神气。把美人比作日，比作霞，早见于《诗》和赋，并不新奇，但是这儿用了“似觉”两个字领起一对对偶工致的拗句，“琼枝玉树相倚，暖日明霞光烂”，几个装饰字，更使得它笔致轻细，画出来的轮廓便更为温软和媚丽。下片“画图中，旧识春风面”（杜甫《咏怀古迹五首》“画图省识春风面，环珮空归月夜魂”），却是追叙之追叙，然后蓦地回转来，横出今昔之思，而以“秋虫叹”格外见出凄楚。结末“一缕相思，隔溪山不断”于是尤觉缱绻且绵邈，不过“苦惊风吹散”却未必是真有怎样的外力使得两情隔绝，清真词《玲珑四犯》“休问旧色旧香，但认取，芳心一点。又片时一阵风雨恶，吹分散”，也有与此相同的一番意思。此类情节近似的故事，《清真词》中本有不少，比如前边举出的《瑞龙吟》，而作者却总能够以不同的声调和文辞使得春花秋月各有风致；至于每一个故事的虚与实，则词人未必用“史笔”，我们也无须太认真。

解语花

上元

风销绛蜡，露浥红莲，灯市光相射。桂华流瓦，纤云散、耿耿素娥欲下。衣裳淡雅，看楚女纤腰一把。箫鼓喧、人影参差，满路飘香麝。因念都城放夜，望千门如昼，嬉笑游冶。钿车罗帕，相逢处、自有暗尘随马。年光是也，惟只见旧情衰谢。清漏移，飞盖归来，从舞休歌罢。

词题之“上元”，为正月十五。绛蜡，指红烛。红莲，荷花灯也。李颀《送綦毋三寺中赋得纱灯》：“长绳挂青竹，百尺垂红莲。欧阳修《蓦山溪》词咏元夕：“纤手染香罗，剪红莲满城开遍。”素娥，月中仙女。李商隐《霜月》“青女素娥俱奈冷，云中霜里斗婵娟。”“楚女”云云，杜甫《清明二首》“楚女腰肢亦可怜”；杜牧《遣怀》“楚腰纤细掌中轻”，皆用楚灵王故事，见《韩非子·二柄》。此用来指美人。香麝，麝香也，由雄麝香腺的分泌物干燥而成，常用作和香，功用略同于今之所谓“定香剂”，而使得留香持久。和香法制成的香饼可以熏衣，也可以为佩。不过此句之“麝”，乃夸饰之词，不过形容衣香满路而已。放夜，开放夜禁。《太平御览》引唐韦述《两京新记》：“正月十五日夜，敕金吾弛禁，前后各一日以看灯，光若昼日。”宋赵德麟《侯鲭录》：“京师元夕放灯三夜。”千门如昼句，王安石《上元戏呈贡父》：“车马纷纷白昼同，万家灯火暖春风。”暗尘随马，苏味道《正月十五日》：“暗尘随马去，明月逐人来。”飞盖，乃代指车。曹植《公宴》诗：“清夜游西园，飞盖相追逐。”但此词只是用典，其时出游多已乘轿，宋人周密《武林旧事》：元夕“至五夜，则

京尹乘小提轿，诸舞队次第簇拥前后，连亘十余里，锦绣填委，箫鼓振作，耳目不暇给”。可为此词写照。

作者起意写作此篇的时候，大约回绕在心中的只是一片“旧情衰谢”，然而提笔却先写得满眼繁华，并且这繁华的确写得有情致。只是因为其中多用了刻画语和装饰语而不免为评家所讥，不过从上下文来细作推敲，其实未见得有失。比如“桂华流瓦”一句，王国维说：“词忌用替代字，美成《解语花》之‘桂华流瓦’境界极妙，惜以‘桂华’二字代月耳。”此说原本不错，但在这首词中，“桂华”是个辞藻，而辞藻之用，可以贴切于事物，也可以贴切于联想，“桂华”之后既说到“纤云散，耿耿素娥欲下”，那么以月中桂树点动于先，正是贴切于联想，且“流”字实在用得好，后面一个“下”字正和它暗中呼应，一实一虚，而与“风消”、“露浥”打并作一片，人间天上于是同感此欢矣。下片追忆都城放夜，把线索抛得远，至“暗尘随马”以下又回到眼前。“清漏移，飞盖归来”，似乎犹存拥盖出游神气，说到“从舞休歌罢”，才真的见出意兴阑珊。或以“年光是也”、“旧情衰谢”推定词是作者晚年在明州（今浙江鄞县）任所时作，大致可信。至于篇中之“楚女”，则只是用典，不必据此而以为词作于荆南。

浣溪沙

楼上晴天碧四垂，楼前芳草接天涯，劝君莫上最高梯。新笋已成堂下竹，落花都上燕巢泥，忍听林表杜鹃啼。

春思多半是感伤的。若登高伫望，则感伤不免更被引向遥远。但言“劝君莫上”，正即已上之感慨。“碧”固然是天色，只是传为李白所作的《菩萨蛮》中有“寒山一带伤心碧”的句子，那么“碧”的含义也就不那么纯粹。“碧四垂”是环裹，“接天涯”是绵延，晴天，芳草，离思，于是合成春情无限。“新笋已成堂下竹，落花都上燕巢泥”，不必是即目，意在以新生与憔悴作对比，而把感慨藏在里边，“落花”一句则尤觉敦厚温柔。传说杜鹃啼声若曰“不如归去”，用它作收，正好点醒词旨。“忍听”亦如“莫上”，也是用词曲折处。《浣溪沙》上下两片的句式都是奇数，而过片一个对句，一个单句；对句须工稳，单句化整齐为参差，既要能撑起，又要能转圜，末句固须收束，但更要有余韵。此篇作来，样样称意。

西河

金陵怀古

佳丽地，南朝盛事谁记。山围故国绕清江，髻鬟对起。怒涛寂寞打孤城，风樯遥度天际。断崖树，犹倒倚，莫愁艇子曾系。空余旧迹郁苍苍，雾沉半垒。夜深月过女墙来，赏心东望淮水。酒旗戏鼓甚处市。想依稀、王谢邻里。燕子不知何世，向寻常巷陌人家相对，如说兴亡斜阳里。

佳丽地，金陵（今江苏南京）也。谢朓《入朝曲》：“江南佳丽地，金陵帝王州。”金陵为南朝故都，因以“故国”为称。刘禹锡《石头城》：“山围故国周遭在，潮打孤城寂寞回。淮水东边旧时月，夜深还过女墙来。”髻鬟对起，长江两岸环绕的青山，如女子之髻鬟。风樯，风帆高张之船。“莫愁艇子”云云，乐府诗《西曲歌》有《莫愁乐》：“莫愁在何处，莫愁石城西。艇子打两桨，催送莫愁来。”诗中的石城实在今湖北，以金陵石头城与江陵石城同名，故莫愁传说亦系之于是。今南京水西门外有莫愁湖。“赏心”者，亭名也。下临秦淮，有观览之胜。词之“淮水”，同于刘禹锡诗中的“淮水”，均指秦淮河。酒旗戏鼓，指酒楼戏馆。“王谢邻里”，王、谢为东晋大族，其宅第在乌衣巷一带（今南京市东南）。刘禹锡《乌衣巷》：“朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。”

清真词善于隐括前代诗人成句，并且好处是浑融，即所谓隐括无痕。这一首却似乎很见得出痕迹来，好像只是把诗的整齐化作词的参差。不过诗的材料既融化在“词的世界”里，实在已是别开了一个新的意境，此中自然尽为词的韵致，如“怒涛寂寞打孤城，风樯遥度天

际”，如“燕子不知何世，向寻常巷陌人家相对，如说兴亡斜阳里”。《石头城》，《乌衣巷》，原诗本来很有力量，词把它打散，变为适宜于时人歌唱的倚声之作，但豪情依然，几个有力的字和句，散在参差的结构中，另有一番健拔的气象。而《西河》之有名于当时，或者更在于它的声调“奇古”，付诸歌喉，便特有苍凉之韵，因此直到南宋，仍不减传唱之盛。刘过《清平乐·赠妓》：“唇边一点樱多，见人频敛双蛾。我自金陵怀古，唱时休唱《西河》。”曰“休唱”，是流连向往而不忍卒听也，尤可见此曲之裂人胸腑。

夜游宫

叶下斜阳照水，卷轻浪、沉沉千里。桥上酸风射眸子。立多时，看黄昏，灯火市。古屋寒窗底，听几片、井桐飞坠。不恋单衾再三起。有谁知，为萧娘，书一纸。

词的作意原只在“不恋单衾再三起”，“为萧娘，书一纸”，但却先在情景上层层铺叙。“叶下”之“下”，即杜诗“无边落木萧萧下”之“下”，可知正是秋风萧瑟时节。“桥上酸风射眸子”，虽然由李贺诗脱胎（李贺《金铜仙人辞汉歌》“魏官牵车指千里，东关酸风射眸子”），但它的意境更像是从冯延巳《鹊踏枝》“独立小桥风满袖，平林新月人归后”中来。“立多时”原系前人成句（欧阳炯《更漏子》“独自个，立多时，露华浓湿衣”），而为清真所喜用，如“黯凝伫”（《瑞龙吟》、《扫花游》），“愁凝伫”（《点绛唇》），如“伫听寒声”（《关河令》），“伫立尘沙”（《西平乐》），都是。那么“立多时”三个字是颇见性情之微了。“听几片、井桐飞坠”，由秋景唤起心事，清真词《忆旧游》有“坠叶惊离思”，与此篇正是一般消息。结末点题之语似乎平常得很，但在秋景无限中着此相思一点，却是分外见得沉郁。——萧娘，《南史·梁宗室临川靖惠王宏传》：武帝诏宏都督诸军侵魏，宏闻魏援近，畏懦不敢进，魏人知其不武，遗以巾帼，北军歌曰：“不畏萧娘与吕姥，但畏合肥有韦武。”后因以萧娘为女子之泛称。杨巨源《崔娘》诗：“风流才子多春思，肠断萧娘一纸书。”

关河令

秋阴时晴渐向暝。变一庭凄冷。伫听寒声，云深无雁影。更深人去寂静。但照壁孤灯相映。酒已都醒，如何消夜永。

这是清真词中常见的寂寞心情，而把它放在一个冷峭秋景中，且景语又特别写得好。“云深无雁影”，清人陈廷焯说它“五字千古”，但还得说，先要有“听寒声”一句作势，才有了“云深无雁影”的意境，而此一“听”字乃贯穿始终。至下片，由日里凄清折转入夜里凄清，则人声也无。“如何消夜永”，反《诗》意而用之（《诗·唐风·山有枢》：“且以喜乐，且以永日。”又《小雅·白驹》留客之辞云“皎皎白驹，食我场苗。絷之维之，以永今朝”；“皎皎白驹，食我场藿。絷之维之，以永今夕”）。《诗》以日、夜为短，故欲以饮酒之欢而“永”其日、“永”其夜；词却以日、夜为长，则虽饮酒，而日之漫漫、夜之漫漫终不能促也。

菩萨蛮

小山重叠金明灭，鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉，弄妆梳洗迟。照花前后镜，花面交相映。新帖绣罗襦，双双金鹧鸪。

“小山”究竟为何物，历来有不同的意见，比如屏山，比如山枕，比如眉额。俞平伯说，“小山，屏山也，其另一首‘枕上屏山掩’可证；‘金明灭’三字状初日生辉与画屏相映”。诸说相较，这一意见最为可取。则小山原指床上枕屏，枕屏可以作成几叠，而以图画山水为常见。那么“小山重叠”实有双重含义：屏风亦即枕屏，其一也；枕屏图画之山水，又一也。

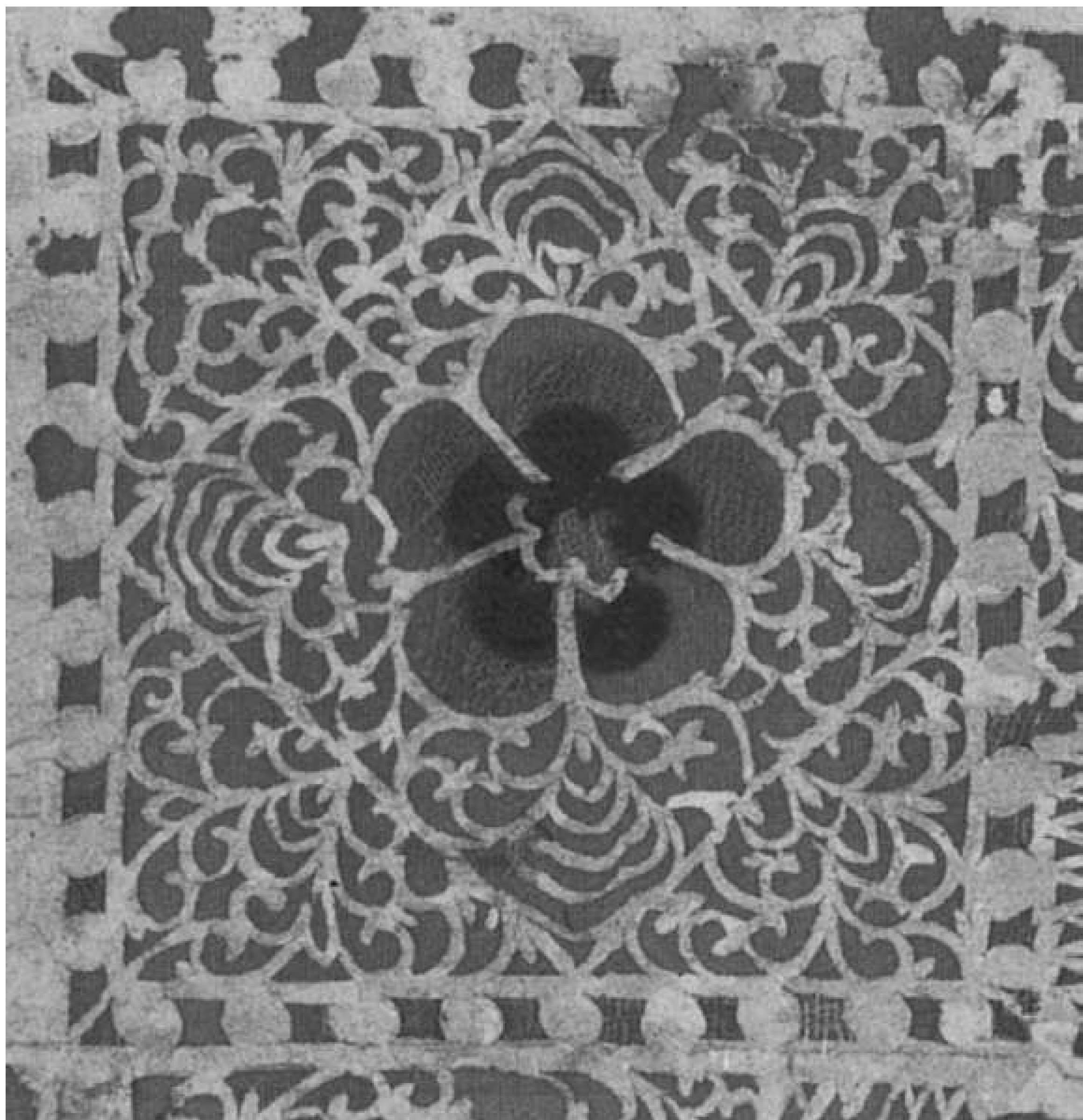
《菩萨蛮》十四首可以说是飞卿词的代表作，此篇及下一篇便是这组词中最前边的两首。浦江清说：“此十四章如十四扇美女屏风，各有各的姿态。但细按之，此十四章之排列，确有匠心，其中两两相对，譬如十四扇屏风，展成七叠，不特此也，章与章之间，亦有蝉蜕之痕迹。首章言晨起理妆，次章言春日簪花，皆以楼居及服饰为言，此两章自然成对，意境相同，互相补足。”正是一个很不错的解释。“小山重叠金明灭”，起首便见明丽。鬓发曰“云”，脸颊曰“雪”，本来嫌它俗艳，但中间着一“度”字，则云与雪反成“度”之助力，“鬓云欲度香腮雪”于是特饶姿致，并且它上承帷屏，下启弄妆，更把一个由静而动度得有神。“新帖绣罗襦，双双金鹧鸪”，写衣，而句中含情。如同鸳鸯和凤凰，曰鹧鸪，亦有双栖并宿之意，今则罗襦新饰匹鸟，而身着如此罗襦之人却形只影单，怎不惹动一点惆怅闺情呢，词人固善作体贴语也。

菩萨蛮

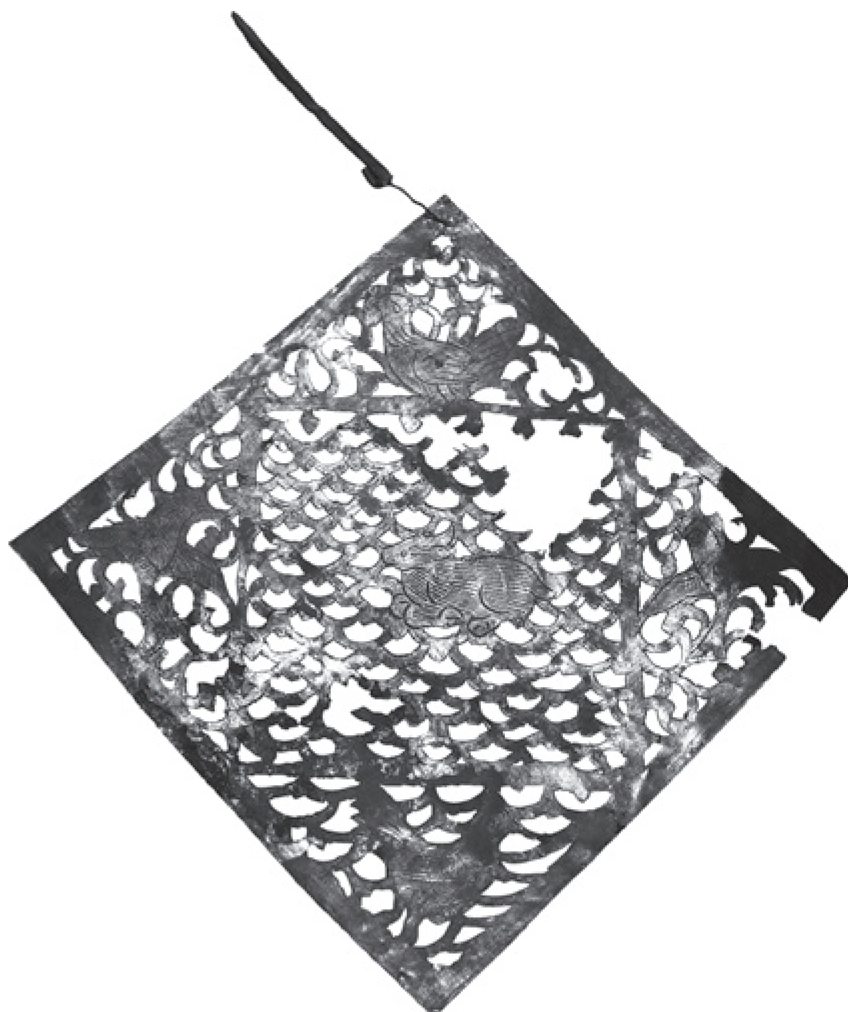
水精帘里颇黎枕，暖香惹梦鸳鸯锦。江上柳如烟，雁飞残月天。藕丝秋色浅，人胜参差剪。双鬓隔香红，玉钗头上风。

此为美女屏风之二。水精即水晶，颇黎即玻璃。只是水精帘、颇黎枕，未必写实，俞平伯所以说它“以想象中最明净的境界起笔”。然而“暖香惹梦鸳鸯锦”，却又在明净中放入无限娇柔和旖旎，软红绮丽与晶莹澄澈便恰成对比。三、四两句忽然飞远，“江上柳如烟，雁飞残月天”，帘内帘外原来两般情景，那么，这是一个薄寒的早春，早春里一个薄寒的侵晓罢，下片则更以“人胜”点明时令。《荆楚岁时记》：“正月七日为人日，剪彩为人，或镂金箔为人，以贴屏风，亦戴之头鬓，又造华胜以相遗。”湖南长沙曾出土晋代用金箔剪成的花样，当即人胜之属。日本正仓院北仓藏品中有两枚中土传入的唐代人胜残件，其中之一是以各样剪綵花分层粘贴在一尺见方的橘红色绢帛上，缘边图案下边的一层剪作红花和绿叶，上面一重是粘覆金箔的楮纸剪作图案，镂空的花和叶正与下面的红花绿叶相套合。剪纸的四角，各一个连珠纹缘边的叠胜，残存的两朵红花，便是叠胜的内心。可知人胜的制作是剪綵与镂金共用。唐代金花银叠胜与金花银幡胜，均见于河北定州静志寺塔基地宫。叠胜是悬坠于银钩的方形银片，边长九厘米，造型以及镂空的地纹均与正仓院藏人胜布置于四角的叠胜相同，两个方胜交错相叠的四个角各一只飞鸟，方胜中心一只类如犀牛的卧兽。镂花幡胜也同剪纸一般，长约二十厘米，顶端以镂空花结为云题，其上一枚水晶花片为提系，银幡底端镂作流苏，正中是用于錾字的鎏金牌子或曰牌记，两边镂作龙牙蕙草，鎏金牌记的外缘一周小连珠，连珠框里錾着“宜春大吉”。则“双鬓隔香红”者，幡胜摇荡在香腮两边也，又以它的极轻极薄而悬坠于钗头，“不但两鬓之花气往来不

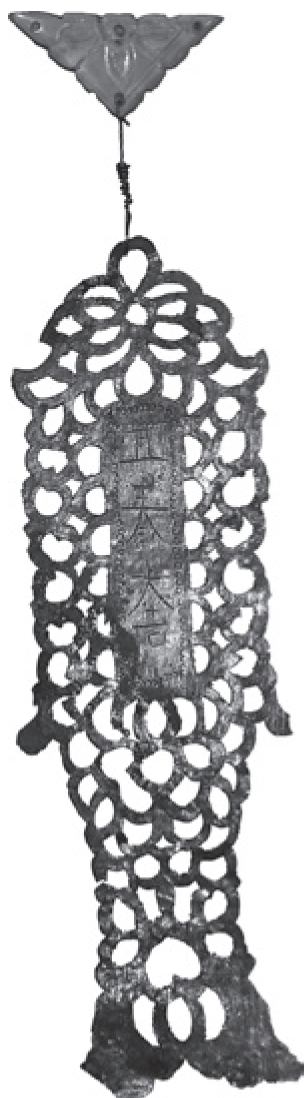
定，钗头幡胜亦颤摇于和风骀荡中”（俞平伯语），于是一个“风”字唤起全副精神，是勾勒语、刻画语，而易一字不得，此篇真可以说它字字精好。



人胜残件局部 正仓院藏



金花银叠胜 河北定州静志寺塔基地宫出土



金花银幡胜 河北定州静志寺塔基地宫出土

更漏子

玉炉香，红蜡泪，偏照画堂秋思。眉翠薄，鬓云残，夜长衾枕寒。梧桐树，三更雨，不道离情更苦。一叶叶，一声声，空阶滴到明。

飞卿词多写女子情事，故几乎都是代言体，此篇自然也是代一位女子设想。中间并非闲笔的一个“偏”字，则是怨思所在。“秋思”者，相思也。下片“梧桐树，三更雨”却是一路直说下去，忽把隐约秾丽变作浅明清淡，激赏者说它“语弥淡，情弥苦”；与此相反对者，则以为“不免于言浅而意尽”。不过飞卿词本来有深有浅，深者浓纤靡丽，如《菩萨蛮》，浅者亦有情思之曲折，如《更漏子》，或不必以“浅”为飞卿病也。

梦江南

梳洗罢，独倚望江楼。过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠，肠断白苹洲。

飞卿词以绮丽浓郁著称，此篇却不设色，不铺陈，明白如话，而别具风神。篇中最好是“望尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠”，清人陈廷焯评此词曰“绝不着力而款款深深低徊不尽”，多半是指着此中的深情远韵说来。后来柳永《八声甘州》之“想佳人、倚楼颙望，误几回、天际识归舟”，正是从此化出，却因为情景勾画得实，反倒没有了款款深深的低徊之味。末句“肠断白苹洲”，或以为它是画蛇添足，所谓“‘过尽’二语既极怊怅之情，‘肠断白苹洲’一语点实，便无余韵”，怕是有一点道理的罢。

后记

一

为了旧年结下的情谊，原以为不必再印的一本小书，竟又将付梓，而“有美一人”之下的两篇长文已是分别收入《棔柿楼集》卷五和卷七，这一点是要首先告白的。

二

“采蓝集”下的文字修改无多，唯飞卿词《菩萨蛮》一阕的解读增补了两条实物资料。——“藕丝秋色浅。人胜参差剪。双鬓隔香红。玉钗头上风”，最是《菩萨蛮》十四首中的俊句，然而至今不曾有人揭明此中之“物”究竟何等性状，也因此终究不能明白“双鬓隔香红”、“玉钗头上风”的用字之妙。浦江清《词的讲解》中说道：“温飞卿的《菩萨蛮》对于有些读者也许只给了一个朦胧的美，假如我们要了解清楚，必得明了晚唐词的性质以及温飞卿的特殊的作风。”“其实‘江上’两句，只是宕开的句法，并不朦胧。以帘内的陈设与楼外的景物，两相对照，其意境亦甚醒豁。这首词所点的时令是初春，稍微拘泥一点，则说是正月七日，因为下面有‘人胜参差剪’之句，唯唐代妇女的剪胜簪戴，也不一定限于那一天，说是初春的服饰可以得其大概。”下引俞平伯语“‘藕丝’句其衣裳也，‘人胜’句其首饰也”，曰“可以如此说”，“但若说‘藕丝’句为剪綵为胜之綵段之色则意亦连贯。这些地方是各人各看，无一定的讲法。‘双鬓隔香红’亦然，俞说香红即花，‘着一隔字而

两鬟簪花如画’。谓簪花固妙，唯‘香红’两字，词人只给人以色味之感觉，到底未说明白，不知谓两鬟簪花欤，抑但说脂粉，抑即指綵胜而言，是假花而非真花，凡此均耐人寻味。且吾人对于唐代妇女之服饰粧戴究属隔膜，故于飞卿原意亦不能尽知。‘玉钗头上风’，俞平伯云：‘着一风字，神情全出，不但两鬟之花气往来不定，钗头幡胜亦摇颤于和风骀荡中。’飞卿另有咏春幡诗云：‘玉钗风不定，香径独徘徊。’可谓此句之注脚。”《词的讲解》，我以为是百读不厌的文字，在未能得见实物以证词中物象的情况下，作者对飞卿词的解读已是最好，引述俞平伯语也是极契此词韵致的佳赏。然而只是因为“吾人对于唐代妇女之服饰粧戴究属隔膜，故于飞卿原意亦不能尽知”，到底不能教人甘心。机缘凑巧，两年前我有幸随同浙江省博物馆的朋友往定州博物馆观摩，得以亲抚静志寺塔基地宫出土文物，因从中认出寻觅多年而未得的人胜和幡胜，不禁狂喜。此后虽已就此撰写考证文章，但关于“物”的考证，百转千回，最终还是要回到“物”所依附的人和事，而“物”的意义，也要有这同时代的人和事方能够彰显。那么回到《菩萨蛮》，原来“双鬟隔香红”、“玉钗头上风”并不是“一个朦胧的美”，此中有“事”，有“人”，有闪动于春光中的“物”，而依凭词人捕捉物态的一枝传神之笔，风俗故事里的美人遂成为恒久的春色。

三

重读“无计花间住”下的文字，像是读一本回忆录，相关的情节纷纭于天头地尾。旧版后记开篇便言“九十年代开始稍稍集中于词集和目录版本，这是因为有一位挚友林夕兄领路的缘故”。不意去岁仲夏林夕兄离世。我曾写下《应折柔条过千尺》一则送别老友，然而感念之情岂是文字所能表述。按照出版社的印制计划，小书问世之际适逢林夕兄周年，以此作为心香一瓣，纪念我问学途中的引路人之一，对于我来说，便是这一束文字重新印行的重要意义。

丙申蒲月廿日